

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2

HELYBEN
OLVASHATÓ

„Ihr Worte”

Ein Symposium zum Werk von
Ingeborg Bachmann

Herausgegeben von
Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz

ÖSTERREICH-STUDIEN SZEGED



PRAESENS

„Ihr Worte“

Österreich-Studien Szeged
Herausgegeben von Károly Csúri und Attila Bombitz
Band 2

Bereits erschien:

BAND 1:

Österreichische Identität und Kultur. Herausgegeben von Károly Csúri
und Markus Kóth

ISBN 978-3-7069-0465-0

„Ihr Worte“

Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann

Herausgegeben von
Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz

Praesens Verlag

Literaturwissenschaft | Sprachwissenschaft | Musikwissenschaft | Kulturwissenschaft

Wien

in Kooperation mit



SZTE Egyetemi Könyvtár



J000636144

Lektorat von Marlen Balogh und Christine Czinglar



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0468-1

ISBN für Ungarn: 978-963-482-853-2

ISSN 1789-1272

Diese Arbeit ist mit finanzieller Unterstützung
des Doktorandenprogramms des Instituts für Germanistik der Universität Szeged,
des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged,
der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Szeged und
der Philosophischen Fakultät der Katholischen Péter-Pázmány-Universität Piliscsaba zustande gekommen,
sowie des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien

BMWF*

© Praesens Verlag

in Kooperation mit JATEPress Szeged

<http://www.praesens.at>

Wien 2008

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden
konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

X 68671

Inhalt

Vorwort	7
---------	---

I. „Ihr Worte“. Suche nach dem Utopischen im Sprechen

Dana Pfeiferová Die Gesellschaft als der „allergrößte Mordschauplatz“. Todesmetaphorik bei Ingeborg Bachmann	11
Hajnalka Nagy Spiegel-Geschichten oder die Geburt einer festen Erzählerinstanz	37
Andrea Horváth Raum für die Angst. Ingeborg Bachmanns <i>Todesarten</i> -Zyklus	53
Ágnes Gubicskó Wer ist der Fremde? Noch einmal über <i>Die Geheimnisse der Prinzessin von Kágrán</i>	63
–Attila Bombitz Eine österreichische Geschichte. Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung <i>Drei Wege zum See</i>	73
–Miklós Fenyves „das Nächstliegende“. Zu Ingeborg Bachmanns <i>Alles</i>	85
Ildikó Hidas Namen geben. Ingeborg Bachmanns und Elias Canettis Sprachauffassung	91
Eleonora Ringler-Pascu <i>Der gute Gott von Manhattan</i> zwischen Hörspiel und Musiktheater	99
Zsuzsa Soproni Musik und Dichtung im Spiegel einer Freundschaft. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze	115
Zsuzsa Bognár Ingeborg Bachmanns Radio-Essays	123
Patricia Broser Auf der Suche nach dem Utopischen im lyrischen Sprechen. Das Frühwerk Ingeborg Bachmanns	135

Antonia Opitz	
Lyrische Zwiegespräche	149

II. „Simultan“. Eine studentische Werkstatt

Mihály Arany	
Die mögliche Unmöglichkeit in Ingeborg Bachmanns Prosaschreiben	169
Szilvia Gál	
Simultaneität der Sprache in der Erzählung <i>Simultan</i> von Ingeborg Bachmann	181
Dominika Kurali	
Die Rolle des Opfermotivs in Ingeborg Bachmanns Roman <i>Malina</i>	189
Hajnalka Forgács	
Ingeborg Bachmanns <i>Enigma</i> -Gedichte und das Barockrätsel des Nürnberger Dichterkreises	199

III. Eine Lyrikerin – zwei Übersetzer Zweisprachige Leseproben

Lajos Adamik	
Von der Idee zur Wirklichkeit	213
László Márton	
Ein Frühling mit Ingeborg Bachmann	217
Autorinnen und Autoren des Bandes	221

Vorwort

Den Anlass zum Band „*Ihr Worte*“ gab ein Symposium, das am 14. und 15. November 2006 zum Andenken an die vor achtzig Jahren geborene österreichische Dichterin Ingeborg Bachmann in Piliscsaba veranstaltet wurde. Der Tagung ist eine lange Vorbereitungsphase vorangegangen. Durch eine Kooperation der Institute für Germanistik von Szeged und Piliscsaba entstand zuerst die Idee, zum achtzigjährigen Geburtstag parallele Bachmann-Seminare anzukündigen und die Erfahrungen der Werkstattarbeit gemeinsam zu besprechen. Bei diesem ersten Konzept sollte insbesondere der institutionelle Charakter, der universitäre Rahmen für das Bachmann-Jubiläum ausgenutzt werden. So begleitete die Mitarbeit einer studentischen Werkstatt unsere traditionelle, fachwissenschaftlich ausgerichtete Konferenz.

Bei der endgültigen Ausgestaltung des Programms wollten wir doch nicht auf bereits vorhandene Kontakte mit ausgewiesenen Bachmann-Forschern verzichten. Auch für die Nachwuchsgermanisten und Doktoranden beider Universitäten bot die Tagung eine günstige Gelegenheit, ihre Bachmann-Projekte vor einem breiteren Publikum vorzustellen. So entstand letztlich ein richtiges Jubiläums-Programm, das alle Interessenten, von den Studierenden, die erst jetzt mit der österreichischen Dichterin Bekanntschaft machten, bis hin zu den ausländischen Experten, angesprochen hat.

Der erste Tag des Symposiums galt der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk Ingeborg Bachmanns, der zweite der öffentlichen Präsentation der studentischen Werkstatt. Diesmal diskutierten die Teilnehmer der Bachmann-Seminare von Szeged und Piliscsaba, unter der Moderation ihrer Seminarleiter Antonia Opitz und Attila Bombitz, über ihre Schwierigkeiten beim Zugang zum Werk von Ingeborg Bachmann. Den literarischen Höhepunkt des Symposiums bildete wohl das Abendprogramm. Bachmanns ungarische Übersetzer Lajos Adamik und László Márton redeten im Zusammenhang mit dem Band *Die gestundete Zeit* von der polyphonen Lyrik der Dichterin und den Chancen ihrer Übersetzung. Zur Illustrierung wurden auch einige Gedichte abwechselnd im Original und auf Ungarisch vorgelesen.

In den Jubiläumsband wurden sowohl die Ergebnisse des wissenschaftlichen Teils der Tagung, als auch die Erfahrungen der studentischen Werkstatt, als auch die Berichte über die ungarische Übersetzbarkeit von Bachmanns Lyrik aufgenommen. Der Titel des Symposiums und des Bandes, „*Ihr Worte*“, ist dementsprechend gleichzeitig Programm. Die Beiträge fokussieren auf die Texte, wobei das vielschichtige Œuvre in seiner Gesamtheit, von den ersten Gedichten, über die Hörspiele und Essays, bis hin zum *Todesarten*-Projekt und den späten lyrischen Novellen, behandelt wird. Die Überzeugung, dass eine hohe Intensität der Schreibweise die Eigenart des Bachmannschen

Werks ausmacht, legt zunächst einen textimmanenten Zugang nahe. Den Spuren der Texte folgend werden aber auch die weitverzweigten intertextuellen Bezüge und die dem poetologischen Konzept zugrunde liegenden sprachphilosophischen Voraussetzungen bei Bachmann berücksichtigt. Nicht zu vergessen und bei der Bilanzziehung unbedingt zu würdigen ist die studentische Inspiration, Mitwirkung und Zuhörerschaft, ohne die das Symposium einiges an Bachmann-Atmosphäre eingebüßt hätte.

Wie bereits angedeutet, ist die Organisation der Tagung den Mitarbeitern der Institute für Germanistik von Szeged und Piliscsaba zu verdanken. An erster Stelle soll Antonia Opitz erwähnt werden, die einen weiten Kreis von Studierenden und Doktoranden zur aktiven Teilnahme angeregt hat. Für ihre tatkräftige Hilfe bei der Tagungsorganisation danken wir den Studierenden der Spezialisierung Pragmatische Kulturwissenschaft in Piliscsaba. Von Szeged gilt ein besonderer Dank Árpád Bernáth, ohne dessen großzügige Unterstützung das Symposium und dieser Band nicht hätten zustande kommen können. Nicht zuletzt gebührt ein herzlicher Dank auch den beiden Lektorinnen Christine Czinglar und Marlen Balogh von Piliscsaba, die an der sprachlichen Ausgestaltung der Beiträge mitgewirkt haben.

Zsuzsa Bognár

Attila Bombitz

I. „Ihr Worte“. Suche nach dem Utopischen im Sprechen



Die Gesellschaft als der „allergrößte Mordschauplatz“ Todesmetaphorik bei Ingeborg Bachmann

1. *Todesarten*

Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt. Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt.¹

In Ingeborg Bachmanns umfangreich geplantem Prosazyklus *Todesarten* spielt der Tod als Thema eine Schlüsselrolle. Einerseits wird er in einem romantisch anmutenden Ansatz als Kehrseite der Liebe, oder aber, existenziell gefärbt, als ihre Folge dargestellt.

Bevor die eigentlichen Ausführungen zur Todesthematik und -motivik begonnen werden können, muss im Wissen um die *Todesarten*kontroverse² in der Bachmann-Forschung der hier verwendete *Todesarten*-Begriff festgelegt werden. Ausgegangen wird dabei von der Auffassung der Autorin, die diesen Begriff als ursprünglich gedachten Titel ihres *Franza*-Romans verwirft und seit 1967³ nur noch als Bezeichnung eines geplanten Romanzyklus unter dem Motto ‚Das Kompendium Verbrechen‘ verwendet. Den 1971 erschienenen Roman *Malina* betrachtet sie als Ouvertüre zu den *Todesarten*. Da aus diesem Zyklus eben nur *Malina* vollendet und zu Lebzeiten der Autorin publiziert wurde, wird dieser autorisierte Text im Zentrum meiner Untersuchung stehen. Die post-

- 1 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 342. Im Folgenden wird überwiegend aus dieser ersten Werkausgabe zitiert, da für einen Überblick der Todesbilder deren Übersichtlichkeit von Vorteil war. Auf das *Todesarten*-Projekt (Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich: Piper 1995) wird vor allem bei der Darstellung der Entwicklung einzelner Todesmotive zurückgegriffen.
- 2 Laut Sigrid Weigel entspricht die Werkausgabe von 1978 mehr der Intention der Autorin als das ambitionierte *Todesarten*-Projekt. Während die Herausgeberinnen der ersten Werkausgabe *Malina* „durch die beiden am weitesten gediehenen Romanmanuskripte“ ergänzt haben, „um die literarische Bedeutung des gesamten ‚Todesarten‘-Plans deutlich zu machen“, stelle das *Todesarten*-Projekt von 1995 einen Zwitter dar: „Insbesondere die Aufnahme der Texte aus den fünfziger Jahren (TP I/I-80), des Berlin-Essays *Ein Ort für Zufälle* und der Erzählungen *Simultan*, die Bachmann als „Seitenstücke“ ihrer Arbeit an den *Todesarten*-Romanen ausdrücklich aus diesem Projekt herausgenommen und als eigenständigen Band veröffentlicht hat, [...] lassen sich durch nichts rechtfertigen.“ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 510f.
- 3 Sigrid Weigel belegt dies durch ein Zitat aus dem Brief Bachmanns an den Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld von 26. 6. 1967. Vgl. ebd., S. 513.

hum erschienenen Romanfragmente *Der Fall⁴ Franza* (1979) und *Requiem für Fanny Goldmann* (1979) werden vor allem zum Aufzeigen der Entwicklung der Todesbilder und -motive genutzt, denn

sie sind Zeugnis der Arbeit an jenen Problemen der Darstellbarkeit, um die es in den *Todesarten* gehen sollte: ein Netz von Versuchen, Entwürfen, Verwerfungen und Neuansätzen [X.I]. Sie sind das Dokument des nahezu unmöglichen Unterfangens, eine radikale Kritik der Geschlechterverhältnisse in Kultur und Literaturbetrieb mit den Schauplätzen von Nachkrieg und Nach-Shoah zu verknüpfen.⁵

Die Antwort auf die Frage, warum die Autorin bestimmte Darstellungsweisen verworfen hat, wird in der jeweiligen Romanpoetik gesucht. Gearbeitet wird auch mit einigen thematisch relevanten Erzählungen aus *Das dreißigste Jahr* (1961) und *Simultan* (1972). Aus demselben Grund wird am Anfang der Untersuchung ein Seitensprung in ein anderes Genre unternommen.

Schon in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958) thematisiert Bachmann die Liebe als Absolutum, die in ihrer Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit besteht und die nur durch den Tod bestätigt werden kann: „Denn die hier lieben, müssen umkommen, weil sie sonst nicht gewesen sind. Sie müssen zu Tode gehetzt werden – oder sie lieben nicht.“⁶ In diesen Zeilen werden zwei Grundperspektiven der Bachmannschen Todesdarstellung angedeutet, die die Liebe durch den Tod bedingen – die der Liebenden und jene der Gesellschaft. Der Tod muss folgen, um dem Sturz in die Normalität vorzubeugen. Die ‚Ordnung‘ in der Gesellschaft, repräsentiert durch den ‚Guten Gott‘, muss wiederum die Liebe verhindern, um ihr weiteres Bestehen, ‚die Normalität‘, zu bewahren:

Im Hörspiel gibt es also ein eindeutiges Opfer, die weibliche Geliebte, und die Figur eines eindeutigen Mörders, der als Repräsentant des Logos im doppelten Sinne erscheint, insofern er die gesellschaftliche Vernunft ebenso wie die erzählerische Ordnung vertritt [...].⁷

Während die Männer in Bachmanns Werken von der Liebe angezogen werden⁸, jedoch nicht bereit sind, für sie zu sterben, lieben die Frauen (Jennifer in *Der gute Gott von*

4 Ingeborg Bachmann hat für ihren Roman den Titel *Das Buch Franza* erwogen; diese Wahl hätte die kritische Intention des Buches nicht geändert, sie allerdings statt primär in der gesellschaftlichen Struktur eher in der Auseinandersetzung mit den tradierten abendländischen Denk- und Erzählmustern verortet.

5 Weigel 1999, S. 26.

6 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 322.

7 Weigel 1999, S. 214.

8 Robert Steiger macht auf die Verwandtschaft der Typologie und der Namensgebung von Jan in *Der gute Gott von Manhattan*, Hans in *Undine geht* und Ivan in *Malina* aufmerksam. Vgl. Steiger, Robert: *Malina*. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1978, S. 276.

Manhattan, Franza in *Der Fall Franza* oder die weibliche Ich-Figur in *Malina*) bedingungslos; die *Malina*-Protagonistin nimmt sogar für die Liebe auch den Tod in Kauf. Aber nur Jennifers Liebe und Tod werden dem romantischen Anspruch an Vollkommenheit der Gefühle gerecht; Franza, Fanny und die weibliche Ich-Figur sterben in Folge von Missverständnissen, Kränkungen und ihrer Projektion der Liebe.

Andererseits wird der Tod als Konsequenz der feindlichen Gesellschaft der Frau als dem ‚Anderen‘⁹ gegenüber dargestellt. Ingeborg Bachmann selbst charakterisierte das Thema der Todesarten als „ein Kompendium der Verbrechen, die in dieser Zeit [...] heimlich, straflos und täglich begangen werden.“¹⁰ Diese Verbrechen werden in ihren Werken oft durch eine Täter/Opfer-Polarität dargestellt, vor allem in den Romanfragmenten *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann*, in der Erzählung *Das Gebell* und im ‚Traumkapitel‘ des *Malina*-Romans. Die Täter sind immer Männer, die die Frauen missbrauchen. Die Mutter des berühmten Psychiaters Jordan leidet in der Erzählung *Das Gebell* unter einer Neurose, weil ihr Sohn, dem sie alles gegeben hat, in ihr das Gefühl erweckt, sie falle ihm zur Last. Im Romanfragment *Der Fall Franza* verschweigt Jordan nicht nur die Mitarbeit seiner Frau an seinem Buch über die psychischen Folgen der Naziverbrechen an weiblichen Gefangenen, sondern macht sie sogar zum Objekt seiner Untersuchungen und damit zu einem Fall. Franza sucht zuerst Zuflucht in ihrem Heimatdorf Galizien, in der Vertrautheit des Zuhauses. Bleiben wir kurz bei diesem Galizien-Bild und dem Umgang der Autorin mit dem U-Topos stehen. Mit Franzas Rückkehr nach Galizien und ihrer Hoffnung, dort geheilt zu werden, zitiert Ingeborg Bachmann den altösterreichischen Kulturraum herbei. Die Beschwörung des untergegangenen geistigen Reiches weist den Charakter einer in die Vergangenheit gerichteten Utopie auf. (Dies gilt vor allem für das Gedicht *Böhmen liegt am Meer*, wo diese Imagination zur Intention des Textes wurde; die Autorin selbst verstand es als Gedicht „einer geistigen Heimkehr“¹¹.)

Franza kann sich jedoch zu Hause nicht mehr retten, weil sie zu viel von ihrer Identität aufgegeben hat. Sie hofft also auf ihre Heilung in der großen Geschichte Ägyptens,

- 9 Auf die durchkomponierte Darstellung des ‚Anderen‘ samt poetologischer Konnotationen weist Sigrid Weigel hin. In *Malina* gibt es „radikale Bedeutungsschichten, die als Motive alle drei Romanteile durchziehen: [...] in ihnen geht es um eine strukturelle Beziehung zwischen Faschismus, Patriarchat, Ethno- und Logozentrismus und die zentrale Rolle der Sprache/Schrift für diesen Zusammenhang, in dem das ‚Weibliche‘ als Verkörperung des verdrängten Anderen den verschiedensten Todesarten unterworfen ist.“ Weigel, Sigrid: *Die andere Ingeborg Bachmann*. In: *Text + Kritik: Ingeborg Bachmann*. München: 1984, S. 5-6, hier S. 5.
- 10 Bachmann, Ingeborg: *Todesarten-Projekt*. Bd. 2. *Das Buch Franza*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 359.
- 11 Bachmann: *Nachlassblatt Nr. 2349*, Österreichische Nationalbibliothek Wien; zitiert nach Hoell, Joachim: *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum: Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*. Berlin: VanBremen 2000, S. 18.

in der sie nach Identifikationsmustern sucht¹², und schließlich in der christlichen Religion, die den Leidenden eine Stütze versprechen sollte. Sigrid Weigel fasst das *Franza*-Fragment als kulturgeschichtliches Paradigma auf:

Ausgangspunkt der Darstellung ist der Mythos von der ‚Krankheit Frau‘, der Frau als natürliche Hysterikerin oder Wahnsinnige, als qua Geschlechtkrankes Wesen. Statt eines Gegenentwurfes, statt ein autonomes weibliches Subjekt zu entwerfen, rekonstruiert Bachmann die Genese der Krankheit aus dem Denken der Weißen und aus der Existenzweise der Frau im Käfig der Schrift. Da die Frau als *Subjekt* keinen realen historischen Ort hat, wird die Utopie auf einer anderen Ebene entworfen. Die Wiederherstellung bezeichnet die Utopie einer rückgängig zu machenden Schuld, d. h. die Rückgabe eines Zustandes vor der Beraubung und Schändung. Dieser Zustand ist im Hinblick auf die Frau nicht einmal phantasierbar, er ist nur im Metaphernwechsel zur ägyptischen Vorgeschichte formulierbar.¹³

Auf der Reise stößt Franza überall auf altneue Verbrechen, mit deren Opfern sie sich identifiziert; ihr Körper wird zum Symptomkörper, „durch den auf seiner Reise durch die Wüste Zeichen der verdrängten jüngsten Geschichte ebenso wie der europäischen ‚Zivilisation‘ lesbar werden.“¹⁴

In der Wüstenparabel, wo sie Gott als Kreatur begegnet¹⁵, verliert sie auch jede Hoffnung auf eine Rettung im Glauben. „Franza, die ihre Krankheit und Zerstörung erkennen, sehen will, steht vor einer doppelten Aufgabe: den falschen ‚Gott‘ Jordan zu demaskieren und die Gottesvorstellung zu destruieren, die sie auf Jordan übertragen hat und die sie abhängig und unfrei macht.“¹⁶ Sie begreift, dass sie nicht mehr gerettet werden kann, denn sie ist an „den Ursprung der Zerstörung einer weiblichen Identität“¹⁷

12 Hermann Weber führt das Scheitern des im ägyptischen Grundmythos verankerten Rituals, durch das Franza den Tod bannen will, aus: „Franzas Heilungswunsch durch den Nilschlamm entspricht der Hoffnung der alten Ägypter auf Teilhabe an der ‚Auferstehung‘ des Osiris. Die rituelle Feierlichkeit Franzas wird durch die Gefahr des Erstickungstodes fast drastisch kontrariert: die mumifizierte Frau präfiguriert ihren Tod, nicht ihre Auferstehung.“ Weber, Hermann: „Zerbrochene Gottesvorstellungen“: Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*. In: Götttsche, Dirk / Ohl, Hubert (Hg.): Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 105-127, hier S. 116.

13 Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.“ Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S. 58-92, hier S. 90.

14 Weigel 1999, S. 377.

15 Zum Topos der Wüste als „Ort der Prüfung und Läuterung“ vgl. Weber, in: Götttsche / Ohl 1993, insbesondere S. 117f.

16 Ebd., S. 113.

17 Laut Ortrud Gutjahr gestaltet Bachmann in diesem Romanfragment „die Ermordung des weiblichen als psychosoziales Urverbrechen“. Gutjahr, Ortrud: Faschismus in der Geschlechterbeziehung? Die Angst vor dem anderen und geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* [1987]. In: Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München / Zürich: Piper 1989, S. 541-554, hier S. 551. „An dem Ort, an welchem der Mythos des gleichberechtigten Götter-Paares in der kulturellen Entwicklung unterging und das magische Denken durch die Einsetzung eines alleinigen Gottvaters abgelöst wurde, [...] versucht Franza erneut, sich vom Vater und seinen Symbolisierungen zu lösen. Sie beginnt, jenes Paradigma der Identi-

gekommen. Als sie bei der großen Pyramide in Gizeh vergewaltigt wird, nimmt sie dieses Verbrechen als einen der langen Folterungsprozesse¹⁸ wahr. Sie entschließt sich, ihren Qualen ein Ende zu setzen: mit einem lauten „Nein“ stößt sie mit dem Kopf gegen die Pyramidenmauer, damit ihr ihr Geist nicht mehr genommen werden kann. Erst in ihrem Tod hat Franza zu ihrer Proteststimme gefunden.¹⁹

Auch die Schauspielerin Fanny Goldmann in *Requiem für Fanny Goldmann* geht an den Folgen des egoistischen Handelns ihres Liebhabers zugrunde. In voller Hingabe lässt sie zu, dass er dank ihrer Kontakte, Kenntnisse und durch eine Veröffentlichung ihrer Biographie berühmt wird. Als sie feststellt, dass er ihr Vertrauen missbrauchte, indem er auch das Intimste veröffentlichte²⁰ und damit Profit machte, womit er sie ihres Geheimnisses und ihrer Identität beraubte, bricht sie zusammen. Ihr Tod ist nur noch eine Folge dieses Zusammenbruchs.

tätsbildung zu hinterfragen, das, wie es Freud ausführte, an die Unterwerfung unter den Willen des Vaters geknüpft ist. An jener Bruchstelle vom Mythos zum Logos, in dem gewaltsamen Versuch des Ich, doch Herr im eigenen Haus zu werden, sucht sie den Ursprung der Zerstörung einer weiblichen Identität.“ Ebd., S. 550.

- 18 Bettina Bannasch interpretiert diesen Gewaltakt, in dem der physische und psychische Schmerz zusammenfallen, als unabwendbare Folge des „ersten Schlages“, den Ingeborg Bachmann als Chiffre für ihr Spätwerk von Jean Améry übernommen habe: „In Amérys Essay über die Tortur, auf den Bachmann sich bezieht, benennt körperliche Mißhandlung die Grenze des Denkbaren und Mitteilbaren. Vor dem Hintergrund der eigenen Geschichte markiert der „erste Schlag“ den Wendepunkt, hinter den mit dem „unheilbaren Leiden“ nicht mehr zurückgegangen werden kann. Der „erste Schlag“ ist Chiffre für die sprachlich nicht zu vermittelnde Dimension des Leidens.“ Bannasch, Bettina: Von vorletzten Dingen: Schreiben nach *Malina*: Ingeborg Bachmanns *Simultan*-Erzählungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 71.
- 19 Sigrid Weigel beruft sich in ihrer Analyse auf Bachmanns literarischen ‚Grundsatz‘: „Auf das Opfer darf sich keiner berufen. Es ist Mißbrauch.“ (4/435), und leitet von ihm die durchdachte Verflechtung der erzählstrukturellen und narrativen Ebene in *Der Fall Franza* ab: „Die Literatur darf also nicht über die Opfer schreiben, sie auch nicht zum Thema machen, sondern sie muß sich darum bemühen, eine Sprache für sie zu finden, die gegen deren Objektstatus opponiert. In *Der Fall Franza* hat Ingeborg Bachmann die Konsequenzen daraus gezogen; Franza durchquert auf der Reise durch die Krankheit – dargestellt als Reise durch die Wüste – ihre Zerstörung, indem sie sie aktiv, zum Subjekt geworden, wiederholt und bewußt macht.“ Weigel, in: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1984, S. 75. Vgl. dazu auch Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* und *Malina*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, insbesondere S. 22 f., S. 69ff.
- 20 Hans Höller weist auf die Möglichkeit hin, den *Todesarten*-Zyklus als literarische Antwort auf Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* zu deuten, dessen Verletzung des Privaten Ingeborg Bachmann lange verarbeitete: „Das nahm mehrere Jahre in Anspruch und bedeutete mehrere nicht publizierte Prosaseiten, Geschichten von Tätern und Opfern, von der Ausschächtung des Privaten durch die männlichen Täter auf der einen Seite, von bestohlen werden, *aufgeblättert* sein, zum *Fall* gemacht, in die Krankheit getrieben und ermordet werden auf der anderen Seite.“ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999, S. 121. Zur Einbettung der Thematisierung des Opfers der Literatur in die Beziehung Bachmann / Frisch vgl. Albrecht, Monika: Poetologische Anthropologie. Zur Strukturgenese von Ingeborg Bachmanns fragmentarischem *Todesarten*-Roman. In: Götsche / Ohi 1993, S. 129-145, insbesondere S. 133f.

Beide Romane blieben fragmentarisch. Bachmann hat ihre weit vorangeschrittene Arbeit an *Der Fall Franza* zugunsten des *Malina*-Romans eingestellt. *Malina* als Ouvertüre des *Todesarten*-Zyklus kann man durchaus als Schlüssel zu anderen Romanfragmenten betrachten – so weist z. B. das Traumkapitel viele Übereinstimmungen mit den anderen Werken, vor allem mit *Der Fall Franza*, auf.

Indem sich die ‚sublimen Verbrechen‘ (512) der *Todesarten*-Fragmente auf die in Traumsprache verschlüsselten Aspekte des Mordes in *Malina* beziehen lassen, wird die Intention Bachmanns deutlich, die dort ausgesparte Geschichte der Ermordung des Ich mit den *Todesarten*-Geschichten von außen einzukreisen. Trotz differenziert angelegter Charaktere in der jeweiligen Mörder-Opfer-Konstellation der Fragmente sind die *Todesarten* nach der bereits in *Malina* angelegten Grundstruktur konzipiert, die die Supplementärfunktion der Texte begründet. Indem die sich ergänzenden Aspekte eines Mordes auf ein umfangreiches Figurenensemble übertragen werden, wird zugleich mit der schichtweisen Erhellung der einen Grunderfahrung die Gesellschaft als Mordschauplatz vorgestellt.²¹

Malina wird nun im Mittelpunkt der nächsten Untersuchungen stehen, wobei auf die Unterschiede und Übereinstimmungen im Rahmen der Gesamtprosa und der *Todesarten* hingewiesen wird.

So ist in *Malina* die Täter/Opfer-Polarität, durch die sich die anderen Werke auszeichnen²², nicht so eindeutig. Schon in beiden Romanfragmenten gibt es Ansätze, die die Bosheit der Männer relativieren. Fanny selbst hat ihren Ehemann für ihre Karriere benutzt, Franza lässt zu, dass sie zum Gegenstand der Untersuchungen, zum Objekt im Privat- und im Arbeitsleben ihres Mannes wird, da sie ihre Individualität, also sich selbst als Subjekt, aufgegeben hat.

Sie findet allerdings Zuflucht bei ihrem liebenden Bruder Martin, der sie zwar nicht verstehen kann, der ihr aber glaubt und helfen will. Er spricht ihr ihre Individualität nicht ab und verkörpert eine andere Männlichkeit als Jordan – frei von Gewalt und Schuld.²³

- 21 Albrecht, Monika / Kallhof, Jutta: Vorstellungen auf einer Gedankenbühne: Zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*. In: *Modern Austrian Literature* 3-4 (1985), S. 91-104, hier S. 102.
- 22 Laut Sabine Grimkowski war „die figurale Trennung von Täter und Opfer“ einer der Gründe, warum Ingeborg Bachmann die Arbeit an *Der Fall Franza* eingestellt hat. Vgl. Grimkowski 1992, S. 68. Zur Erweiterung der Gründe für die abgebrochene Arbeit an den Romanen auf das Thema ‚Opfer der Literatur‘ vgl. Albrecht, in: Götttsche / Ohl 1993, insbesondere S. 137. Diese Sicht teilt auch Sigrid Weigel: „Obwohl es Bachmann in der Arbeit am Franza-Buch mit dem Konzept des Spätschadens also gelungen ist, den prekären Opfervergleich [zwischen den Opfern von Kolonisierung, gewaltförmigen Geschlechterverhältnissen und der NS-Politik zur ‚Endlösung‘; Weigel, S. 500] in einen komplexeren Gedächtnisschauplatz aufzulösen, hat sie die Arbeit an diesem Buch dennoch abgebrochen, vermutlich nicht zuletzt deshalb, weil die weibliche Hauptfigur darin trotz allem durch die in ihr verkörperte symbolische Wiederholung tendenziell in der Position eines Opfers fixiert bleibt.“ Weigel 1999, S. 505.
- 23 Die Geschwisterbeziehung hat teilweise einen utopischen Charakter. Laut Sigrid Weigel wurde durch Bachmanns Anspielung auf Musils Gedicht *Isis und Osiris* „für den Charakter dieser Geschwisterbeziehung eine Metapher eingeführt, die die Gegenseitigkeit der Symbiose betont. Es ist ein Bild für eine männlich-weibliche Einheit, die nicht nach dem Gesetz *im Namen des Vaters*

Die Intention beider Romanfragmente ist jedoch die Anklage gegen die tödliche patriarchalische Gesellschaft der „Weißen“; der erste ‚Tatort‘ ist Wien. So ist Jordan einer der angesehensten Wissenschaftler dieser Stadt, die in *Malina* dank ihrem Untergangsgepräge als Biotop der Todesarten und zugleich der *Todesarten* geschildert wird.

Ich bin einverstanden mit der Stadt und ihrer verschwindend kleinen Umgebung, die aus der Geschichte ausgetreten sind... Man könnte auch sagen, daß, als Beispiel für die Welt, hier ein Imperium aus der Geschichte verstoßen worden ist, mit seinen Praktiken und von Ideen verbrämten Taktiken, ich bin sehr froh, hier zu leben, denn von dieser Stelle der Welt aus, an der nichts mehr stattfindet, erschreckt es einen viel tiefer, die Welt zu sehen, nicht selbstgerecht, nicht selbstzufrieden, weil hier keine verschonte Insel ist, sondern an jeder Stelle Untergang ist, es ist alles Untergang, mit dem Untergang der heutigen und morgigen Imperien vor Augen.²⁴

2. Von utopischen Entwürfen zur Verwerfung der Utopie

Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen sein.

In *Malina* wird also die Täter/Opfer-Polarität nur noch als ein Teilaspekt der Darstellung der Liebes- und Todesgeschichte verwendet, vor allem im ‚Traumkapitel‘ und im Ausgang des Romans, wobei auch dies durch einige Lesearten in Frage gestellt wird.²⁵ Die Autorin selbst hat *Malina* nicht als feministische Kritik der gesellschaftlichen Struk-

funktioniert. [...] Es sind Mann und Frau vor der männlichen Genealogie der Menschheit, in welche die Schuld später dann eingeschrieben ist.“ Weigel, in: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1984, S. 80.

24 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 95f.

25 Viele, vor allem ältere Interpretationen deuten den *Malina*-Roman als Mord an der Weiblichkeit, die in der patriarchalischen Gesellschaft getötet wird – vgl. etwa Thau, Bärbel: Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum *Todesarten*-Zyklus und zu *Simultan*. Frankfurt am Main / Bern / New York: Verlag Peter Lang 1986. Auf die scheinbare Polarität gehen nicht nur feministische Interpretationen ein; auch Robert Steiger empört sich über die Darstellung Ivans, der „als derart einseitiger, mittelmässiger, stumpfer Mensch gezeichnet“ wird. Steiger 1978, S. 275. Bärbel Lücke führt diese Polarität auf den Dualismus der patriarchalischen Kultur zurück, gegen den Ingeborg Bachmann in *Malina* ihre Utopie entwerfe. Vgl. Lücke, Bärbel: Ingeborg Bachmann. *Malina*. Oldenbourg Interpretationen mit Unterrichtshilfen. München: Oldenbourg 1993, S. 20f. Die neuere Bachmann-Forschung seit den 90ern weiß um die Ambivalenz in der Motivik und in der Gestaltung der Figuren; etwa Rita Svandrlik konstatiert für *Malina* „eine radikale Zerschreibung der binären Oppositionen“. Vgl. Svandrlik, Rita: Umgang mit Bildern. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Wien: Hora 1994, S. 81-97, hier S. 91. Laut Sigrid Weigel ist der Autorin „in der Figuren-Triade von Ich, Malina und Ivan gelungen, eine Erzählform zu finden, in der die thematisierte Dialektik von Vernunft und Leidenschaft (*Malina*-Ich) nicht mit der Geschlechterspannung des Liebesbegehrens (Ivan-Ich) zur Deckung kommt, so daß *Malina* einem ebenso verbreiteten wie trivialen Deutungsmuster (Männlichkeit-Vernunft vs. Weiblichkeit-Liebesbegehren) entgeht.“ Weigel 1999, S. 27.

turen verstanden, sondern als einen Roman, in dem die Liebe absolut gesetzt wird:

Für mich stellt sich nicht die Frage nach der Rolle der Frau, sondern nach dem Phänomen der Liebe – wie geliebt wird. Diese Frau liebt so außerordentlich, daß dem auf der anderen Seite nichts entsprechen kann.²⁶

Vom Romananfang an wird die Liebe zu Ivan für die Protagonistin als die einzige wahre und mögliche Existenzform suggeriert. Die weibliche Hauptfigur lebt nur für ihre Liebe und in ihr, nur mit Ivan ist sie glücklich, wobei ihr zum Glücksgefühl allein die Telefongespräche²⁷ mit dem Geliebten genügen. Der Anspruch auf die Absolutheit der Liebe wird durch Aufheben der linearen Zeit mit ihrer Kausalität, durch Absolutisieren von jetzt und hier aufrecht erhalten. Die Liebesgeschichte muss im Präsens und im ‚Ungargassenland‘ spielen. Dies ist ein utopischer Raum, in dem die Zeit für die Liebe stillstehen soll. Das Liebesglück ist nur durch das Vergessen möglich, und zwar der Vergangenheit, der Probleme, des Schmerzes. Gegen die zeitliche Linearität, d. h. gegen die tödliche Vergänglichkeit, gibt es in *Malina* ein Gegenmittel – die zyklische Zeit, die in der Kagran-Legende und in den utopischen Passagen zum Ausdruck gebracht wird.²⁸

Eine Alternative zum Tödlichen der Zeit und der Gesellschaft soll durch das Bemühen um Harmonie und Aufhebung der Gegensätze sowohl im Inneren der Ich-Figur als auch in der Gesellschaft, zumindest in ihren (künstlerischen) Visionen, erreicht werden.

Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe in die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und ich bin wieder uneins mit mir.²⁹

26 Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983, S. 109.

27 Sigrid Weigel versteht, sich auf Medientheorie stützend, das Telephon in *Malina* als Medium der Sprache der Liebe, „das das Subjekt mit dem Warten in die Haltung profaner Erleuchtung versetzt. Denn der Apparat verschiebt die Erwartung (von etwas) zum Warten auf das Läuten und die Stimme des Anderen. Daß es dabei um eine medienabhängige Liebesmystik geht, wird in einer Szene gezeigt, in der die Bedeutungen von ‚gewählt werden‘ und ‚auserwählt sein‘ sich überblenden“. Weigel 1999, S. 548.

28 Dagmar Kann-Coomann unterscheidet bei Bachmann zwei konträre Möglichkeiten der Zeiterfahrung, die entweder die Todesnähe oder das absolute Glück markieren: „die Erfahrung der Zeit als bedrohlich vergehende, ‚gestundete‘ und abgelaufene, deren Fortschritt existentielle Verluste, zuletzt den Tod bedeutet und die Erfahrung der Zeit als stillstehende oder im Augenblick der Erinnerung aufgehobene. Erstere kennzeichnet den alltäglichen Zustand und findet ihren komprimierten Ausdruck in der Metapher vom ‚Mörder Zeit‘. Letztere kennzeichnet einen anderen, ekstatischen Zustand, in dem Existenz zur Teilhabe an der Zeit als einer ‚geheimen langsamen Feier‘ (vgl. IV. 334) wird. [...] Was die Erfahrung der Zeit als aufgehoben für einen Augenblick, bzw. die Verbannung der ‚Mörders Zeit‘ und damit den Zustand gelingender Existenz ermöglicht, ist die Begegnung des sinnlich Schönen und der Umgang mit Kunst.“ Kann-Coomann, Dagmar: „... eine geheime langsame Feier ...“ Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main / Bern / New York: Peter Lang 1988, S. 7. Vgl. auch Lücke 1993, insbesondere S. 78.

29 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 136.

*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen sein...*³⁰

Die weibliche Ich-Figur sehnt sich nach dem Glückszustand, in dem sie lieben, geliebt werden und schaffen kann. Ihr Versuch, die Gegensätze aufzuheben, spiegelt sich in der anderen Denk-, Wahrnehmungs- und Schreibweise wider.

Da sie sich seit der Begegnung mit Ivan nur über ihre Liebesbeziehung definiert, jene sogar zur Voraussetzung ihres Lebens macht, muss sie, indem sie feststellt, dass diese Beziehung nur durch Eliminieren eines Teils ihrer Persönlichkeit bestehen kann, diese beenden.

[...] ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebenso wenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist.³¹

Der Tod der Beziehung führt letztendlich zum Tod der weiblichen Ich-Figur. Ihr Verschwinden in der Wand ist eine Folge der äußeren und inneren Umstände; nicht nur Ivan und Malina, sondern auch die weibliche Ich-Figur ist Produkt der dualistischen Gesellschaft.

[...] sie sagte, eine unheimliche Spannung sei schon auf den ersten Blick daraus zu lesen, es sei eigentlich nicht das Bild von einem Menschen, sondern von zweien, die im äußersten Gegensatz zueinander stünden, es müsse eine dauernde Zerreißprobe für mich sein [...] Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbsterstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor.³²

Da die weibliche Ich-Figur von Anfang an fürchtet, dass das Liebesglück im „Ungargassenland“ nicht möglich sein wird, versucht sie es in der ‚Kagran-Legende‘ zu retten: „verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat.“³³

Die Legende von der Prinzessin von Kagran als Versuch, die Liebesutopie aufrecht zu erhalten, weist Übereinstimmungen mit den Heiligenlegenden³⁴ und mit den großen Liebesgeschichten auf. Da diese Legende paradigmatisch³⁵ für den ganzen Roman steht,

30 Ebd., S. 138.

31 Ebd., S. 284.

32 Ebd., S. 248.

33 Ebd., S. 62.

34 Die Nähe der Kagran-Legende zur weiblichen Liebesmystik, vor allem zur Vision Teresas von Avila, erarbeitete sehr präzise Gudrun Kohn-Waechter, die auch auf den größten Unterschied hingewiesen hat: Der Versuch der Prinzessin von Kagran, ihre Liebesverwundung als Initiation wahrzunehmen und ihrem Tod einen Opfercharakter zu geben, scheitert, weil sie den Sinn ihrer Verwundung nicht verkünden kann, denn sie „verblutet im Hier und Jetzt“. Kohn-Waechter, Gudrun: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 78, weiter dazu S. 66; S. 77.

35 Doris Hildesheim deutet die Szene, wo sich die Tränen der Prinzessin in Perlen verwandeln (vgl. Bachmann 1978, Bd. 3., S. 65.), mit Recht poetologisch: „Das Leid der Prinzessin ist im

nimmt der Tod der Prinzessin das Romanende vorweg; die Liebe wird durch den Tod bedingt.

Erschien am Anfang des Romans Ivan als der wiedergekehrte Erlöser der *Kagran*-Erzählung, so am Ende des Romans Malina. Ähnlich wie der Fremde die Prinzessin von Kagran aus der Gefangenschaft der „alten Könige“ führte, scheint Malina die Ich-Erzählerin im zweiten Kapitel aus der Gewalt der mörderischen Gott-Vater-Figur der Träume zu befreien. Aber wie die Befreiung der Prinzessin von Kagran endet auch die Befreiung der Ich-Erzählerin tödlich. Bei ihrem Verschwinden in der Wand – gleichbedeutend mit dem Verschwinden in Malina – fallen Tod und Erlösung noch unmittelbarer zusammen als beim Tod der Prinzessin von Kagran.³⁶

Die Übermacht des Todes wird allerdings in der Legende in Frage gestellt, indem die Linearität aufgehoben wird. Die zyklische Zeit der Legende ermöglicht es, auf eine Wiederholung des Liebesglücks zu hoffen.

Es scheint hier das zyklische Utopie-Modell auf, das schon die Antike kannte, das die Romantiker beschwören: Die Harmonie der ‚alten Märchenzeit‘, das ‚Paradies ante‘, wird sich nach Überwindung des ‚Heute‘ auf höherer Ebene für alle Menschen wieder herstellen im ‚Paradies post‘.³⁷

Vom Scheitern dieser Hoffnung im ‚Heute‘ berichtet die Entwicklung der Liebesbeziehung zwischen der Ich-Figur und Ivan. Das Ende dieser Beziehung nimmt weder den Versuch, die wahre Liebe zu erreichen, noch die Aufrichtigkeit, das Scheitern zu gestehen, zurück.

Die weibliche Ich-Figur versucht nur in der Liebe zu leben und, nachdem sie Ivan für ihre düsteren Texte getadelt hat³⁸, nur noch von und für die Liebe zu schreiben. Als sie sich der Unmöglichkeit dessen bewusst wird, als sie entdeckt, dass eine Beziehung ohne woher und wohin, ohne Fragen und Antworten, ohne Kommunikation und ohne Entwicklung eine Erstarrung bedeutet, gibt sie jene, das schöne Buch und sich selbst auf: „Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina.“³⁹

Sie macht einen Prozess des Bewusstwerdens durch: von der naiven Ausklammerung der Probleme und Schmerzen zu deren Anerkennung und ihrem Auslöschen durch die Aufgabe ihrer selbst. Sie kann nur so lange lieben und leben, solange sie sich die Einseitigkeit ihres Lebens und ihre Naivität in Bezug auf die Liebesbeziehung mit Ivan, dessen Name ja ein Anagramm für naiv ist, nicht eingesteht. Die Liebe, die nur durch

Gegensatz zu dem Leid der Ich-Figur nicht selbstzerstörerisch, sondern kreativ: Aus ihren vergänglichen Tränen entstehen dauerhafte Edelsteine, die traditionsstiftend an sie erinnern und gleichzeitig in ihrer symbolischen Funktion über sie hinausweisen. Paradigmatisch ist mit den Tränen der Prinzessin die Entstehung eines Kunstwerkes umrissen: ästhetische Einmaligkeit und übertragbare Sinnhaftigkeit fallen in ihnen zusammen.“ Hildesheim, Doris: Ingeborg Bachmann: Todesbilder. Todessehnsucht und Sprachverlust in *Malina* und *Antigone*. Berlin: Weißensee 2000, S. 113.

36 Kohn-Waechter 1992, S. 102f.

37 Lücke 1993, S. 44.

38 Vgl. Bachmann 1978, Bd. 3., S. 53-55.

39 Ebd., S. 335.

Verdrängen und Vergessen der Probleme und des Schmerzes möglich ist, wird als Täuschung bloßgestellt. Nach dieser Einsicht sind für eine Lebensweise, die sich durch die Liebe definiert, weder Rettung noch Heilung möglich. Es gibt keinen Schritt zurück, das Ende ist unvermeidlich. Eine Utopie als Ziel würde Erstarrung bedeuten.

Der Zustand, in dem die Zeit still steht, aber ist zugleich ein Zustand außerordentlicher Bedrängnis, da die in ihm erreichte äußerste Gefühlsintensität sich verausgabend selbst verzehrt und immer neuen Anlasses bedarf.⁴⁰

Aus dieser Sicht widersprechen die Versuche der Ich-Figur, den ‚anderen Zustand‘ im „Ungargassenland“ auf Dauer zu erreichen, der Musilschen Konzeption von Utopie als Richtung⁴¹, der sich Bachmann in ihren Werken angeschlossen hat, und rufen die Angstzustände hervor, gegen die sie unternommen wurden. Bachmann selbst hat in Anlehnung an Musil die Liebe als „Ausnahmestand, [der] nicht dauern“⁴² kann, definiert; auch der weiblichen Ich-Figur in *Malina* wird bewusst, dass sie ihre Liebesutopie auf Kosten ihres Lebens aufgebaut hat. Nach Analyse ihrer Albträume begreift sie, dass ihre Liebe eine Illusion war.⁴³ Sie bekennt sich zu ihrem Schmerz.

Ich bin ins Zeitalter der Stürze gekommen [...] bis zum nächsten Sturz muß alles geheilt sein, und ich muß diese Zeit in der Gruft zubringen, ich fürchte mich schon vor dem nächsten Sturz, aber ich weiß, da es eine Wahrsagung ist, daß ich dreimal stürzen werde, ehe ich wieder aufstehen kann.⁴⁴

Der Schmerz löst ‚Ent-Täuschung‘ aus, die wiederum zur Erkenntnis und Wahrheit führt, denn „enttäuscht, [...] das heißt, ohne Täuschung“.⁴⁵ Das Bewusstwerden der schmerzlichen Wahrheit ist mit Erinnern, d. h. mit dem Akzeptieren der Zeit, verbunden.

Eines Tages werden wir immer weniger Zeit haben und eines Tages wird es gestern und vorgestern und vor einem Jahr und vor zwei Jahren gewesen sein. Außer gestern wird es auch noch morgen geben, ein Morgen, das ich nicht will, und gestern... O dieses Gestern, jetzt fällt mir auch ein, wie ich Ivan getroffen habe und daß ich vom ersten Augenblick an und die ganze Zeit ..., und ich bin erschrocken, denn nie wollte ich denken, wie es am Anfang war, nie, wie es vor einem Monat war, nie, wie die Zeiten waren, als die Kinder noch fehlten [...] Aber eines Tages werde ich es wissen wollen und von dem Tag an werde ich zurückbleiben und zurückfallen in ein Gestern.⁴⁶

40 Kann-Coomann 1988, S. 81.

41 Vgl. dazu Bachmanns Radio-Essay *Der Mann ohne Eigenschaften* über Robert Musil. In: Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 80-102.

42 Ebd., S. 102.

43 Monika Albrecht und Jutta Kallhof verstehen die Liebesgeschichte als Projektion, „die die Funktion hat, vor der Folie eines vom Ich erfundenen ‚Glücklich mit Ivan‘ das Ausmaß seiner Zerstörung aufzuzeigen.“ Albrecht / Kallhof 1985, S. 93.

44 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 228.

45 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 277.

46 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 150.

Nach dem Scheitern ihrer Liebesutopie versucht sich die weibliche Hauptfigur durch den Schmerz zu definieren, und als ihr Malina auch ihre Verletzbarkeit abspricht, muss sie verschwinden.

Der Weg ist zu nichts gut, er ist da für jeden, es muß ihn aber nicht jeder gehen. Man sollte aber eines Tages hin- und herwechseln können, zwischen dem wiedergefundenen Ich und einem künftigen, das nicht mehr das alte Ich sein kann. Ohne Anstrengung, ohne Krankheit, ohne Bedauern.⁴⁷

Eine Subjektivität, die auf dem Vergessen basiert, muss aufgegeben werden. Das „Ich“ verschwindet in der Wand⁴⁸, in der harten „Grenze zwischen mir und mir“.⁴⁹ Der Tod des Ichs bedeutet eine Chance für Malinas Geschichten, er soll die Geschichten übernehmen, „aus denen die große Geschichte gemacht ist.“⁵⁰ Dies ist allerdings auch eine Täuschung, worauf später noch eingegangen wird.

Rückblickend auf das Gesamtwerk Ingeborg Bachmanns zeichnet sich ab, dass die Utopie⁵¹, in ihren verschiedenen Ausprägungen so wichtig in der Lyrik⁵², im Hörspiel

47 Ebd., S. 308f.

48 Gudrun Kohn-Waechter fasst die Wand als eine Metapher für die Rationalität auf und setzt sie mit Malina gleich: „Daß Malina und Ich-Erzählerin nicht zwei getrennte Personen im Sinn des realistischen Romans sind, sondern zwei Teile eines gespaltenen Ich, ist bekannt [...]. Diese Ich-Spaltung erweist sich als Übergang zu jener Vernichtung des weiblich konnotierten Teils. Malina ist die Wand, von der die Ich-Erzählerin nach der Zerstörung ihres Glaubens an Ivan verschlungen wird.“ Kohn-Waechter 1992, S. 31. Hans Höller sieht wiederum die Wand als „Kondensat der strukturellen Gewalt des Bestehenden“. Die Wand substituiert nicht nur dessen „materielle Faktizität, sondern auch seine Verankerung in der symbolischen Ordnung.“ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum *Todesarten*-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 232.

49 Das Bild der Wand, welches auch in *Der Fall Franza* eine Schlüsselrolle spielt, ist eine Variation des Bildes der trennenden Grenze, schon aus der Erzählung *Undine* geht bekannt, wo Wasser als Undines Element als „nasse Grenze zwischen mir und mir“ (in: Bachmann 1978, Bd. 2., S. 25) charakterisiert wird.

50 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 332.

51 Einen Überblick über die ältere Utopie-Forschung bietet Kann-Coomann 1988, S. 10ff. Sigrd Weigel fasst die Utopie bei Bachmann nicht als Problemkonstante auf, sondern konstatiert „die unüberbrückbaren Differenzen zwischen der Einbindung etlicher Jugendgedichte und -erzählungen in christliche Auferstehungs- und Erlösungskonzepte und den Momenten eines sprach- und geschichtsphilosophisch begründeten Messianismus, die in der späteren Prosa immer dichter werden.“ Weigel 1999, S. 483f. Patricia Broser erweitert die gängige Ahnenreihe (Wittgenstein, Musil) und deren Utopiekonzepte um Ernst Bloch und dessen ‚Motiv der Hoffnung‘, das „sowohl zu der Voraussetzung als auch zu einem Merkmal [Bachmanns] Poetik wird.“ Broser, Patricia: „ein Wörterbuch für die unverständliche Sprache“ – Ingeborg Bachmanns Gedicht *Das Spiel ist aus*. Literatur für Leser, 27/4. Frankfurt am Main / Bern / New York: Peter Lang 2004, S. 216-226, hier S. 216.

52 Zu den ‚utopischen Gegenentwürfen‘ als Konstante der Bachmannschen Poesie vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Letzte, unveröffentlichte Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 33f. Patricia Broser hat in ihrer Gedichtanalyse „das intentionale Utopieverständnis“ der Autorin überzeugend nachgewiesen: „Jenseits des Sagbaren dient der Dichterin der Mythos als Abbild mystischer Zustände, dies korrespondiert auf kunstvolle Weise mit dem strukturellen Prinzip der doppelten Spiegelung, die die Kunst in der poetologischen Dimension des Gedichtes zwischen mitteilbaren Mythos und unmittelbare Mystik stellt.“ Broser 2004, S. 225f.

Der gute Gott von Manhattan oder gar in *Der Fall Franza*, wo die mystische Verschmelzung des weiblichen und männlichen Prinzips (das Modell Isis-Osiris/Franza-Martin) sogar als Gegenkonzept zu den Todesarten durchscheint, in *Malina* nur noch ansatzweise als transparente Folie zum Ab(g)leiten des Scheiterns des Liebesglücks vorkommt, das für das Gelingen des künstlerischen Vorhabens von fundamentaler Bedeutung war.

Die Autorin selbst wusste um die Unmöglichkeit des literarischen Aufrechterhaltens der Utopie als Gegenbildes der Zerstörung und des Todes, definierte jedoch weiterhin das Programmatische der (unerfüllbaren) Utopie als existenzielle Notwendigkeit ihres Schreibens:

Ich glaube wirklich an etwas, und das nenne ich ‚ein Tag wird kommen‘. Und eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns ja immer zerstört, seit so viel tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben.⁵³

3. Vom ‚schönen Buch‘ zum ‚Buch von der Hölle‘

Malina weist nicht nur Züge eines Liebesromans, eines Kriminal- und Schauerromans⁵⁴ auf, es ist auch ein Kunstroman. Laut Hans Höller ist „die Trennung zwischen Kunst und Leben“ ein „erster Riß, der durch das Ich geht“.⁵⁵ Die liebende und leidende Ich-Figur ist zugleich eine Autorin, im Text werden ihre Werke genannt (z. B. ‚Todesarten‘), sie will ein schönes Buch für Ivan schreiben, und letztendlich kann man den ganzen Roman als ihre ‚geistige Autobiographie‘ auffassen. In *Malina* werden darüber hinaus Fragen des zeitgenössischen Literaturdiskurses reflektiert⁵⁶ und verschiedene ästheti-

53 Bachmann 1983, S. 145.

54 Hans Höller betrachtet den ganzen *Todesarten*-Zyklus als „ein Projekt, das, auch in seiner fragmentarischen Ausführung, die vielleicht radikalste Kriminal-Poetik der Moderne darstellt. Mit den grellen Effekten des Schauerromans und den analytischen Elementen des Kriminalromans sollte das vornehme Schweigen gebrochen werden, das sich über die Verbrechen legt. [...] Indem durch die polyphone Kompositionstechnik des Romans nicht nur eine Text-Spur mit der anderen in Beziehung gesetzt wird, sondern auch der eine Fall in den Zitaten anderer Autorinnen und Autoren gespiegelt wird, [...] entsteht ein Netz von Text-Korrespondenzen, wodurch in der Todesart des weiblichen Ich in *Malina* andere Fälle durchscheinen, andere Todesarten in der Welt der Literatur und in der Gesellschaft.“ Höller, Hans: „daß ich schreien werde vor Entsetzen“. Die Kunstwerk-Problematik in *Malina* und ihre Vorgeschichte. In: Stoll, Andrea (Hg.): Ingeborg Bachmanns *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 233-249, hier S. 234.

55 Höller, Hans: Eine Kriminalpoetik der Moderne. *Malina* in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Götsche / Ohl 1993, S. 81-91, hier S. 82.

56 Hans Höller setzt *Malina* in den Kontext des Literaturdiskurses nach 1968 ein: „Als Ingeborg Bachmann nach 1968, in der politischen Situation einer allgemeinen Infragestellung der Literatur und einer neuen Auseinandersetzung mit der ‚jüngsten Vergangenheit‘, die Arbeit an *Der Fall Franza* abbrach und mit *Malina* einen Beginn des *Todesarten*-Projekts gefunden hatte, entsprach der Selbstmord des weiblichen Ich, der Dichterin, zugunsten von Malina, dem Historiker, oberflächlich durchaus dem damaligen Zeitbewußtsein vom Tod der Kunst.“ Höller, in:

sche Konzepte überprüft.

Die Irritation bei der Lektüre des *Malina*-Romans ist überdies bedingt durch das Spannungsfeld zwischen dem vielfältigen Angebot an literarischen Mustern wie etwa Kriminalroman, Dreiecksge-
schichte, Künstlerroman und deren Desavouierung dadurch, daß die auf der als real gesetzten Hand-
lungsebene erzählte Geschichte immer wieder aufgebrochen wird. Auf diese Weise wird die Auf-
merksamkeit des Lesers auf die den Roman konstituierende gedankliche Konstruktion gelenkt, die
im Wesentlichen die Problematik des Erzählens zwischen Unmittelbarkeit und Distanz umreißt. Die
in der Exposition gestaltete Konfrontation von um zerstörerische Erlebnisse kreisenden Erzählsät-
zen und Malinas apodiktischem Einspruch: „Es stört dich aber eine andre Erinnerung“ (27) deckt die
Aufarbeitung des Zerstörungsprozesses als Motivation des Erzählens auf.⁵⁷

Wie lassen sich die Todesbilder von dieser poetologischen Dimension des Romans her
deuten?

Dass die Vollkommenheit der Liebe eine Täuschung ist, signalisiert schon die Spra-
che der beiden Partner. Deren Fragmentarität ist nicht nur auf die Unzulänglichkeit der
sprachlichen Struktur zur Wiedergabe von Emotionen zurückzuführen; in dieser Frag-
mentarität spiegelt sich vielmehr der Charakter dieser Beziehung und der Hauptkonflikt
des ganzen *Todesarten*-Zyklus, d. h. das Scheitern der Sensibilität und des Anderen
an der bestehenden Ordnung, deren Ausdrucksmittel die Sprache ist. Die Protagonistin
versucht, ihre eigenen Satzgruppen zu bilden – vollkommen scheitert sie an der neuen
Satzgruppe über die Gefühle. Der Unterschied zwischen der Projektion und dem wahren
Charakter der Liebesbeziehung wird auch durch facettenhafte Telefongespräche ausge-
drückt, wodurch Distanz auf einer doppelten Ebene geschaffen wird. Im Unterschied
zur weiblichen Ich-Figur, die dem Namen Ivan sogar eine magische Kraft⁵⁸ zuspricht,
nennt er sie unpersönlich „mein Fräulein“ und betrachtet ihre Beziehung als Spiel. Das
Schachspiel, zu dem Ivan die Ich-Figur zwingt, kann man als Metapher für seine Ein-
stellung zu ihrem Verhältnis betrachten – er nimmt seine Partnerin nicht ernst und be-

Stoll 1992, S. 245. Brita Hermann fasst das Romanende als polemische Auseinandersetzung
mit den poststrukturalistischen Thesen vom ‚Tod des Subjekts‘ und vom ‚Tod des Autors‘: „Der
Text, die ‚Kritzelei‘ des Ich, ‚webt‘ sich zwar offenbar auch ohne Autor weiter, das Subjekt aber
kann als Subjekt ohne Text und außerhalb des Textes nicht existieren. Wenn ein subjektloser
Text entsteht, dann nur als Gewaltakt, nicht als positive oder lustvolle Utopie.“ Hermann, Brita:
Ingeborg Bachmanns *Malina* – Eine Poetik der Kritik. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.):
„Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg
Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 49-74, hier S. 69.

57 Albrecht, Monika: Kriminalfälle auf einer Gedankenbühne. Zur motivischen Verklammerung von
Malina und den *Todesarten*-Entwürfen [1988]. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S. 555-568,
hier S. 556.

58 Doris Hildesheim weist, sich dabei auf Walter Benjamin berufend, auf eine sprachphilosophische
Denkrichtung in der Tradition der jüdischen Mystik hin, „die das Konzept einer ‚Schöpferspra-
che‘ vertritt, die dem von der Prinzessin und von der Ich-Figur angestrebten Verständigungs-
medium gleicht. Die menschliche Welt wird als sprachliches Universum gedacht, das durch eine
Schöpfungssprache geschaffen wurde, in der Wort, Name und Erkenntnis noch identisch mit
dem Geschaffenen, Benannten und Erkannten waren.“ Hildesheim 2000, S. 119.

stimmt die Spielregeln.⁵⁹

Am Anfang des Romans wird ein radikaler Anspruch auf die Authentizität der Geschichte, die durch den Umgang mit der Zeit erreicht werden soll, gestellt.

Denn Heute ist ein Wort, das nur Selbstmörder verwenden dürfen, für alle anderen hat es schlechterdings keinen Sinn, ‚heute‘ ist bloß die Bezeichnung eines beliebigen Tages für sie. [...] Nur ich fürchte, es ist ‚heute‘, das für mich zu erregend ist, zu maßlos, zu ergreifend, und in dieser pathologischen Erregung wird bis zum letzten Augenblick für mich ‚heute‘ sein.⁶⁰

Der Anspruch an dauerhafte Authentizität wird auch auf der Erzählebene als unerfüllbar dargestellt – mit der absterbenden Beziehung werden immer wieder schmerzhaft Erinnerungen eingeblendet. Auch der letzte Satz des Romans wurde im Präteritum verfasst. Der Versuch, die genau festgelegte Sprache „mit den Buchstaben, den Silben, den Zeilen, diesen unmenschlichen Fixierungen, den Zeichen, diesen Festlegungen, diesem zum Ausdruck erstarrten Wahn“⁶¹, die gängige Sprache der Macht und Gewalt, durch die Sprache der Liebe zu ersetzen⁶², scheitert, weil die weibliche Ich-Figur enttäuscht wird und den Auslöser und zugleich den Adressaten ihrer schönen Sprache und ihres schönen Buchs verliert. Betrachtet man jedoch den *Malina*-Roman metapoetisch, als ‚geistige Autobiographie‘, wurden die Ansätze einer neuen Sprache und Poetik doch geschaffen – sei es durch die Erzählperspektive der Ich-Figur⁶³, sei es durch die Form⁶⁴ des Romans oder durch seine scheinbar unkomponierte Komposition⁶⁵, durch die der Leser auf der

59 Vgl. Lücke 1993, S. 66f.

60 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 13.

61 Ebd., 93.

62 Das Motiv des Ringens um die neue Sprache, meistens verbunden mit der Hoffnung auf eine neue, bessere Welt, ist zentral für Bachmanns Lyrik, kommt jedoch häufig auch in ihren narrativen Werken vor, etwa in *Der gute Gott von Manhattan*, *Undine geht*, *Ein Schritt nach Gomorra*, *Alles*. Die Vollendung der Sprach-, Liebes- und sozialen Utopie gelingt allerdings nie, da die hierarchische Dichotomie privater und gesellschaftlicher Art, die sich auch in der Sprache manifestiert, nicht aufgehoben werden kann.

63 Gudrun Kohn-Waechter begrüßt die Konstruktion des weiblichen Ich als einmalig: „Die neue Erzählposition hat Ingeborg Bachmann in *Malina* mit der Position des namenlosen weiblichen Ich gefunden, das über sich selbst nachdenkt, wenn es über Malina nachdenkt, ohne aber mit diesem identisch zu sein. Darin lag die Voraussetzung dafür, daß sie die Malina-Position überhaupt reflektieren konnte. Die Schreibposition dieses weiblichen Ich nun, dieses ‚Schattens‘, ist in der Tat einmalig und vollkommen neuartig – nicht nur in der Geschichte des Doppelgänger-Romans, [...] sondern auch in ihrem eigenen Werk.“ Kohn-Waechter 1992, S. 24. Bettina Bannasch betrachtet die Doppelfigur in *Malina*, die „Täter und Opfer in sich vereint“, als eine angebrachte Erzählinstanz für eine unzynische Wiedergabe der bedrückenden Wirklichkeit. Vgl. Bannasch 1997, S. 115.

64 Sabine Grimkowski sieht das Besondere der Erzählstruktur in der Darstellung der Ich-Spaltung: „Wo die Entzweiung des Subjekts in der Form sich spiegelt, bedarf es der thematischen Gestaltung durch das Motiv nicht mehr.“ Grimkowski 1992, S. 145.

65 Laut Sigrid Weigel werden in die Romankomposition „ständige Reflexionen auf Genre-, Diskurs- und Sprachmuster eingeschlossen [...]“. Tatsächlich ist es das Zusammenspiel der präzise gebauten, theoretisch stimmigen Komposition mit einer leidenschaftlichen, poetischen Sprache,

narrativen Ebene die Geschichte des doppelten Scheiterns erfährt. Dies geschieht aufgrund von sich abwechselnden Darstellungsweisen, deren Schwierigkeitsgrad sich von banal anmutender Bekenntnisprosa über Ironisierungen der journalistischen Praktiken, Evokationen des mythischen Erzählens und literarische Psychoanalyse bis zum sprachphilosophischen⁶⁶, surrealistisch-existenziellen Finale steigert.

Das Ringen nach der neuen Sprache hat somit auch eine metapoetische Funktion; es soll nicht nur Kommunikation mit Ivan, sondern auch das schöne Buch für ihn ermöglichen. Die Liebe wird zur Voraussetzung des Schreibens, das für den Geliebten bestimmt ist.

[...] ich pflanze mich fort mit den Worten und ich pflanze auch Ivan fort, ich erzeuge ein neues Geschlecht, aus meiner und Ivans Vereinigung kommt das Gottgewollte in die Welt [...] ⁶⁷

Bevor im Kapitel *Der dritte Mann*, in dessen Alpträumen der von der Liebe verdrängte Tod omnipräsent wird, so authentisch wie möglich vom Tod (Mord) berichtet wird, schafft die Sprache auch ein neues Leben. Wie in anderen Werken Bachmanns (außer in der Lyrik in *Der Fall Franza*, *Undine geht*) wird ihr eine magische Kraft verliehen: „mit einer Stimme, die noch nie jemand gehabt hat, mit der Sternstimme, der siderischen Stimme, erzeuge ich den Namen Ivan und seine Allgegenwart.“⁶⁸ Mit der Sprachmagie hängt auch der Anspruch auf das Aufrechterhalten der Geheimnisse und Tabus zusammen, vor allem was die Intimität – auch die der Liebe und des Todes – angeht.⁶⁹

Bleiben wir noch bei der poetologischen Umsetzung der Liebesthematik. Nach dem Scheitern des Liebesglücks scheitert auch der Glaube an das schöne Buch:

Ich war aber so sicher, daß es das schöne Buch gibt und daß ich es finden werde für Ivan. Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dahinraffen, bald, es wird das Ende sein.⁷⁰

das die Qualität des Romans vor allem ausmacht.“ Weigel 1999, S. 526f.

66 Die Einbettung des Verschwindens in der Wand in Bachmanns künstlerische Auseinandersetzung mit Ludwig Wittgenstein wurde in der Sekundärliteratur bereits ausführlich bearbeitet – vgl. etwa Sara Lennox: Bachmann und Wittgenstein. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S. 600-621.

67 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 104.

68 Ebd., S. 225.

69 Den metapoetischen Charakter dieser Aufforderung führt Hans Höller aus: „Sexualität und Tod hatte die Ich-Gestalt in *Malina* im Brief an den Präsidenten als wichtigste zu tabuisierende Bereiche gegen die Öffentlichkeit verteidigt. [...] Die Wiederherstellung des Sexual-Tabus [...] korrespondiert mit der Wiederherstellung des Todes-Tabus in *Der Fall Franza*. [...] [Franzas] Wunsch, den Toten ihr magisches Dasein zurückzuerstatten, ihre Schriften zu erhalten, diese ‚Rückgabe‘ und ‚Wiederherstellung‘ läßt sich lesen als symbolische Handlung, die sich mit der Intention des schreibenden Ich, mit dem Sinn des Schreibens selbst trifft.“ Höller 1987, S. 267f.

70 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 303

Diese Erkenntnis ist mit dem Bewusstwerden des Schmerzes verbunden, den Bachmann in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* als Voraussetzung für die Kunst festgelegt hat.

Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. [...] Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen.⁷¹

Der Schmerz ist für die weibliche Ich-Figur wichtig sowohl in ihrer Liebesbeziehung als auch als Inspiration für ihre Kunst. Die Sehnsucht nach der Liebe und die damit verbundenen Glücksgefühle und die Verzweiflung der Liebesenttäuschung und der damit verbundene Schmerz sind für *Malina* zentral. Sie werden zur Anregung für das schöne Buch, bzw. für das Buch von der Hölle, dessen Ansätze im ‚Traumkapitel‘ zu finden sind. Die weibliche Ich-Figur ist in Folge ihrer schmerzhaften Geschichte zugrunde gegangen. Ihre Geschichten könnte nur Malina übernehmen, der den Abstand halten kann, indem er sie verallgemeinern, zur Vergangenheit machen und erzählen würde.

Der die Erfahrung der (Schmerz-)Geschichte abwehren wollende Einwand, der oft genug gegen das Buch erhoben wurde und der im Gewand des Vorwurfs einherkommt, das Elend werde nur noch vermehrt mit einem Buch, das von ihm spricht, wird von Ivan, dem Geliebten des Ich, im Buch selbst formuliert. Er ermöglicht so dem Ich die Artikulation seines eigenen verzweifelten Wunsches, ein schönes Buch zu schreiben, über dem man vor Freude in die Luft springt – und zugleich in chiffrierter Form die Gründe anzugeben für die Unmöglichkeit seiner Erfüllung. In der ästhetischen Auswicklung der Begründung dessen, warum hier *Todesarten* erzählt werden, kommt die Ambivalenz des Erinnerungsprozesses zur Entfaltung. Dieser bildet für das Ich die einzige Möglichkeit zur Aneignung, um je zur eigenen Geschichte und zur Sprache zu kommen, und ist zugleich ein tödlich bedrohlicher, insofern er das eigene Verhaftetsein in kollektiven Vorgängen und, im Falle jenes Ich, die Zerstörtheit durch diese Vorgänge bloßlegt. Da es ein bereits zerstörtes Ich ist, das sich erinnernd entdeckt, kann es konsequenterweise *nicht allein* zur Sprache kommen und auch nicht die Instanz sein, die die *Todesarten* erzählt. Allein im Gegenüber mit Malina, der seinerseits an der Zerstörung des Ich beteiligt war, wird sichtbar, wie zerstört es ist, und das heißt für den ästhetischen Prozeß, um den es ja geht: als weibliches Ich zum Schweigen verurteilt, unfähig, unabhängig die eigene Stimme zu erheben.⁷²

Viele Bachmann-ForscherInnen deuten in diesem Sinne den Tod der weiblichen Ich-Figur als ein Opfer für die Kunst⁷³ – d. h. für Malinas Geschichten. Da sowohl in *Der Fall*

71 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 275.

72 Schmidt, Tanja: Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann [1986]. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S. 479-502, hier S. 483.

73 Monika Albrecht und Jutta Kallhof verstehen das Romanfinale als abgeschlossene Konstituierung der Erzählfigur: „Hinter Malinas gottähnlichem Blick auf einen Menschen, der diesen ‚erschaut‘ (250), verbirgt sich eine Sichtweise, die der eines auktorialen Erzählers vergleichbar ist, der souverän über seine Figuren verfügt. [...] Das Verschwinden des Ich in der Wand [...] signalisiert den Endpunkt des Transformationsprozesses einer zugrundegelegten Erfahrung in ein literarisches Thema.“ Albrecht / Kallhof 1985, S. 97f. Laut Hans Höller beweisen „Distanz

Franza als auch in *Malina* motivisch das Verstummen der weiblichen Stimme mit dem Verstümmeln der Protagonistin gleichgesetzt wurde, gibt es auch metapoetisch ausgerichtete Lesearten, die die Intention der Romane nicht als Legitimierung des männlichen Monopols in der Kunst deuten⁷⁴; in *Malina* ist eine souveräne weibliche Stimme bereits vorhanden, wie es Gudrun Kohn-Waechter in ihrer strukturellen Analyse bewiesen hat:

Im Roman liege „bereits eine voll ausgebildete und auch reflektierte, sich ihrer selbst bewußte Alternative vor: eine neuartige Schreibweise vom Ort der ‚zerfahrenen‘, ‚verschütteten‘ aus, die trotz des Rekurses auf mythische Elemente und trotz ihrer Renitenz gegen den Rationalismus Malinas nicht irrational ist, sondern in einem sehr präzisen Sinn Ansätze einer anderen Rationalität enthält – einer Rationalität des Widersprechens.“⁷⁵

Malinas Weiterschreiben an der Geschichte der weiblichen Ich-Figur ist einfach nicht möglich; er könnte höchstens wieder nur einen Apokryph, also eine unechte Geschichte, verfassen. Er hat weder für das schöne Buch noch für das Buch von der Hölle Voraussetzungen. Er kann sie auch nicht haben, weil Sensibilität und Subjektivität seine Existenz gefährden würden.

In den Dialogen fast am Ende des *Malina*-Romans scheint die Aufhebung der Gegensätze möglich. Die Rollen sind da verkehrt: die weibliche Ich-Figur fordert Malina auf, sich an die Situationen zu erinnern, in denen sein Leben in Gefahr war, sie spielt mit ihm ‚Todesraten‘.⁷⁶ Falls er sich darauf einlassen würde, müsste er die Subjektivität und Verletzlichkeit als Voraussetzungen zum Schreiben akzeptieren.⁷⁷ Diese Art die Wirklichkeit wahrzunehmen und darzustellen, würde seine Rationalität und Objektivität, also Fundamente seiner Existenz, auslöschen. Deswegen kann er die Ich-Figur weder hei-

von Malina“ sowie „Bilder des Musealen“, dass „das Absterben der Unmittelbarkeit des gegenwärtigen Lebens Voraussetzung der Objektivität des im Kunstwerk aufgehobenen Daseins ist.“ Höller 1987, S. 256. Vgl. dazu auch Bannasch 1997, S. 175.

74 Laut Sigrun D. Leonhard würde es einem Verrat „an der ‚schönen Stimme‘“ gleichkommen, sollte „die grausame Ordnung des Patriarchats“ am Romanende sanktioniert werden. Leonhard, Sigrun D.: Doppelte Spaltung: Zur Problematik des Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Brokoph-Mauch, Gudrun / Daigger, Annette (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? St. Ingebert: Röhrig Universitätsverlag 1995, S. 142-159, hier S. 153f. Vgl. auch Bail, Gabriele: Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns *Malina*. Göttingen: Edition Herodot 1984, S. 54.

75 Kohn-Waechter 1992, S. 123.

76 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 288ff.

77 Gudrun Kohn-Waechter betrachtet diesen Dialog als Wendepunkt im Roman, als Alternative zur Zerstörung: „Mit dem Musil’schen ‚Möglichkeitssinn‘ gesehen, könnte Malina nun, nachdem er seine destruktive Haltung zu den Erzählungen seines *alter ego* in diesem Dialog für einen Moment aufgegeben und ihre Wahrheit anerkannt hat, die vorhergehenden Erzählungen – das heißt, den ganzen *Malina*-Roman – gleichsam noch einmal von vorne lesen, sich von ihnen irritieren und zur Erinnerung anregen lassen, statt von vornherein ihre Absurdität zu behaupten. Hier bildet sich also für einen Moment eine Alternative zu seiner vernichtenden Kritik an ihren Erzählungen heraus – einer vernichtenden Kritik, die schließlich zu dem ‚Mord‘ an ihr führt.“ Kohn-Waechter 1992, S. 106f.

len, noch ihre Sensibilität übernehmen und ihr Buch weiterschreiben. Er zerknüllt ihre Blätter mit seinen Todesarten und wirft sie ihr ins Gesicht. Nachher redet er ihr zu, sie soll sich aufgeben: „Du wirst dich nicht mehr brauchen. Ich werde dich auch nicht mehr brauchen.“⁷⁸ Er muss (Mit)täter werden; auf der narrativen Ebene des Romans gelingt die Initiation des als weiblich empfundenen Schreibens nicht.

Malinas objektivierende Strukturierung der nächtlichen Traumgedanken zwingt die „pathologisch[e] Erregung“ (Gul, 76) des verstörten Ichs in einen rationalen Diskurs. Die „Ich-Spaltung“ (Gul, 97) in der Erzählfigur führt nun zu einer Spaltung der Erzählweise, die den subjektivierten Sprachgestus des weiblichen Ichs zurücktreten läßt. Malinas Eingreifen in den Prozeß der narrativen Vermittlung nimmt auf der Ebene der Erzählstruktur bereits die endgültige Verdrängung des Weiblichen am Ende des Romans vorweg. Dem Tod des Ich in der Wand gehen unzählige ‚Todesarten‘ in den Träumen voraus. Malinas Selektierung des traumatischen Potentials weiß um die Bedeutung des weiblichen Stimm- und Sprachverlustes als Ursache der Erzähl- und Erinnerungsstörung des Romans.⁷⁹

Das Schreiben der weiblichen Ich-Figur, nachdem ihre Liebe und damit auch ihr Glaube an das schöne Buch gescheitert sind, wird als Töten der Materie⁸⁰, d. h. des Lebens, denn die weibliche Ich-Figur schreibt autobiographisch, dargestellt.⁸¹

Dagmar Kann-Coomann misst dem Bachmannschen ‚Phänomen der Liebe‘ eine zentrale Bedeutung bei und interpretiert den Roman nicht als Konflikt zwischen ‚männ-

78 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 293.

79 Stoll, Andrea: Erinnerung und Schreibprozeß – Zur ästhetischen Relevanz subjektiver und kollektiver Erinnerungsformen im Werk Bachmanns. In: Götsche / Ohl 1993, S. 225-238, hier S. 237f.

80 Eine explizite Gleichsetzung des Schreibens mit dem Töten, diesmal noch in einer Täter (Toni Marek)/Opfer (Fanny Goldmann)-Dichotomie kommt im *Requiem für Fanny Goldmann* vor: „Da hielt sie inne, weil sie auf ihrem Körper etwas schreiben fühlte, sie zog ihr Hemd herauf und versuchte ihren Körper zu sehen, auf dem Schriftzüge entstanden, Stigmen, und sie wußte sofort, daß es sein Name war, der fleckig auf ihrer Haut erschien, brennende Auf- und Abstriche setzte. Unter diesem aufflackernden Namen brachte sie die Zeit zu. [...] Trotzdem kamen die Stunden wieder, mit den Strömen und der Schrift, und sie wußte, sie war Toni Marek jetzt verfallen, mehr, weitaus mehr als zu der Zeit, in der sie ihn gekannt hatte.“ Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 1. Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 134f.

81 In diesem Sinne deutet den Tod des Ich, sich auf Roland Barthes stützend, Sigrid Weigel: „Das Verschwinden *dieses* Ich, Stimme des Heterogenen und der Affekte, erscheint damit als Voraussetzung der Erzählung und des Romans und die Gewinnung der überlegenen und überlebenden Figur Malina somit nicht als Ursprung, sondern – in Übereinstimmung mit Roland Barthes' Analyse der Schreibweise des Romans – als Endpunkt einer Bemühung.“ Weigel, Sigrid: Zur Polyphonie des Anderen. Traumatisierung und Begehren in Bachmanns imaginärer Autobiographie. In: Pattillo-Hess, John / Petrasch, Wilhelm (Hg): Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte. Wien: Wiener Urania (Schriftenreihe 3) 1993, S. 9-24, hier S. 10. Weigel beruft sich dabei auf Barthes' Auffassung des Schreibens als Töten der Materie: „Der Roman ist ein Tod; er macht aus dem Leben ein Schicksal, aus der Erinnerung einen nützlichen Akt und aus der Dauer eine gelenkte bedeutungsvolle Zeit.“ Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959, S. 45.

lich und weiblich' (mit all seinen Konnotationen), sondern als Widerstreit zwischen der ästhetischen Produktion, für die die Liebe inspirierend ist, und der Unmöglichkeit der Liebe während des Schreibprozesses.⁸² Da die Protagonistin letztendlich nur noch ein Buch über die Hölle schreiben kann, wird ihr das Schreiben zum Verhängnis⁸³ – und dabei war sie bereit, für die Kunst, für ihr schönes Buch (von der Liebe und für die Liebe) auf alles Andere zu verzichten.

Das Motiv der Aufopferung ist in *Malina* nicht neu. Bachmann greift oft in ihren Werken zur Poetik der Krankheit⁸⁴ und des Schmerzes, zu dessen Darstellung sie häufig eine religiöse Metaphorik verwendet, die sich ändert, indem die Autorin allmählich die einfache Täter/Männer-Opfer/Frauen-Polarität verlässt. Franza stellt in *Der Fall Franza* fest, dass Gott ein armes Wesen ist und dass sie in der katholischen Religion keinen Schutz finden kann, in *Requiem für Fanny Goldmann* haben wir es sogar mit blasphemischen Bildern zu tun:

Er hatte aber einen vollen Namen, der Bibelschreiber, der Passionsschilderer, hieß Anton Marek und hatte jetzt Erfolg mit der Schlachtung, mit dem Ölberg und dem Essigschwamm, den sie sich auf die Stirn gepreßt hatte.⁸⁵

In *Malina* werden die religiösen Bilder ambivalent verwendet – einerseits zur Darstellung der Hoffnung der weiblichen Ich-Figur auf Erlösung, andererseits zur Darstellung des Schmerzes:

Ich werde nicht mehr auf Karten vom Mondsee warten, ich werde meine Geduld vergrößern, wenn ich so zusammengetan bleibe mit Ivan, ich kann das nicht mehr abtun von mir, denn es ist, gegen alle Vernunft, mit meinem Körper geschehen, der sich nur noch bewegt in einem ständigen, sanften, schmerzlichen Gekreuzigtsein auf ihn.⁸⁶

Das Scheitern ihres Glaubens an Erlösung durch Ivan vorwegnehmend und registrierend versucht sich die weibliche Ich-Figur als Opfer in einer Variation der Heiligenlegende zu stilisieren.⁸⁷ Sowohl in ihrem Leben als auch in ihrer Kunst brachte ihre Opferbereitschaft jedoch keine Erlösung.

Durch ihre Ermordung ist die radikale Äußerung des – damals noch männlichen – Ich-Erzählers und Malinas ‚Vorfahrens‘ aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr* in Bezug auf die Subjektivität: „Abstand, oder ich morde. Haltet Abstand von mir!“⁸⁸ literarisch in Erfüllung gegangen.

82 Vgl. Kann-Coomann 1988, insbesondere S. 18.

83 Vgl. Anmerkung 79.

84 Zur Entwicklung der Bilder der Krankheit im Werk von Ingeborg Bachmann siehe Bannasch 1997, insbesondere S. 86.

85 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 516.

86 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 173.

87 Vgl. Kohn-Waechter 1992, S. 85; S. 100ff. Zu den Anspielungen auf die christliche Eschatologie (Verwundung durch Dornen, Wiederkehr des Erlösers) vgl. ebd., S. 49.

88 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 123.

Versteht man den Unterschied zwischen Ivan und Malina als den zwischen dem Entwurf ästhetischer Erfahrung als Inbegriff gelingenden Existenzvollzugs und ästhetischer Praxis als Verzicht auf Leben, so ist Malinas alleiniges Verbleiben am Ende des Romans Ingeborg Bachmanns pessimistisches Resümee, nach dem schreibend das Leben nicht lebbar ist, dafür aber das Leben ersetzende Schreiben mit dem Tod der emotionalen Fähigkeiten des schreibenden Ich an seine Grenze gerät: Malina zerstört nach dem Verschwinden des Ich ihr Vermächtnis und verwirft den blauen Glaswürfel.⁸⁹

4. Die Gesellschaft als der „allergrößte Mordschauplatz“

Am Begriff des Mordes hinterfragt Ingeborg Bachmann in ihrer Erzählung *Unter Mördern und Irren* Nietzsches Konzept der großen Tat. Sie stellt hier einen Mörder aus Bestimmung dar, der im Krieg nicht töten kann, weil im massiven Sterben der Mord an sich als große, individuelle Tat nicht möglich ist.

Ich war ja ein einfacher Mörder, ich hatte keine Ausrede, und meine Sprache war deutlich, nicht blumig wie die der anderen. ‚Ausradieren‘, ‚aufreiben‘, ‚ausräuchern‘, solche Worte kamen für mich nicht in Frage, sie ekelten mich an, ich konnte das gar nicht aussprechen. Meine Sprache war also deutlich, ich sagte mir: Du mußt und du willst einen Menschen morden. Ja, das wollte ich und schon lange, seit genau einem Jahr fieberte ich danach. Einen Menschen! Ich konnte nicht schießen, das müssen Sie einsehen. Ich weiß nicht, ob ich es Ihnen ganz erklären kann. Die anderen hatten es leicht, sie erledigten ihr Pensum.⁹⁰

Dies erzählt der ‚geborene Mörder‘ bei einer Tafelrunde ‚zivilen Mördern‘, die zehn Jahre nach Kriegsende in einer Gaststätte gemeinsam mit ihren ehemaligen und potenziellen Opfern sitzen und ihre Machtspiele fortsetzen. Schließlich wird der ‚wahre Mörder‘ von den im Nebenraum feiernden Kriegskameraden als Provokateur umgebracht. In der Erzählung *Unter Mördern und Irren*, die man als „fundamentalste und umfassendste Abrechnung mit der österreichischen Restauration nach 1945“ bezeichnen kann⁹¹, schildert die Schriftstellerin offen den fortdauernden Faschismus samt seiner Gewaltretorik und die latente Gewalt im Nachkriegsösterreich.

So sind wir zu einer wichtigen Dimension der Gesellschaftskritik Ingeborg Bachmanns gekommen, auf die noch nicht eingegangen wurde; bis jetzt wurde der tödliche Konflikt im Prosawerk der österreichischen Autorin poetologisch (als Widerstreit von verschiedenen ästhetischen Konzepten oder der ästhetischen Produktion und des Lebens) oder soziologisch (als Krieg der Geschlechter entweder im Rahmen einer Beziehung oder im Rahmen der unterschiedlich konnotierten Ordnung) gedeutet. Bachmann deckt aber auch den politischen Hintergrund dieses Konfliktes auf, indem sie in ihrer

89 Kann-Coomann 1988, S. 99.

90 Bachmann 1978, Bd. 2., S. 183f.

91 Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz 1995, S. 115.

Prosa den latenten Faschismus thematisiert. So nimmt Franza die sadistischen Methoden Jordans, der ein Buch über die psychischen Folgen der Naziverbrechen an gefangenen Frauen verfasst hat, als faschistische wahr. Die weibliche Ich-Figur in *Malina* versucht wiederum verzweifelt, durch ihre Liebesgeschichte die „große Geschichte“ zu verdrängen.⁹² Hans Höller versteht *Malina* als Paradigma für Nachkriegsgeschichte:

Man könnte die *Todesarten*-Romane, besonders die erzählte Innenwelt von *Malina*, als nicht offizielle, ins Unbewusste verdrängte Geschichtsschreibung bezeichnen, als verstörende Wiederkehr der ausgelöschten Geschichte. [...] Mit dem Zeitproblem setzt der ‚Dissens im Erzählverfahren‘ ein, in dem es um nicht weniger als um die Frage nach Zeit und Ort der Erinnerung nach Auschwitz geht.⁹³

Vom brutalen Charakter dieser Geschichte zeugen die Alpträume der Ich-Figur aus dem Zentralkapitel ‚Der dritte Mann‘ (schon die Wahl dieses Filmtitels ist eine Anspielung auf die unmittelbare Nachkriegszeit in Wien, in der Gewalt und Gefahr anhalten), in denen sie von den verdrängten Kriegsbildern eingeholt wird. Einer der ersten Alpträume spielt in der Gaskammer, wohin sie ihr Vater – als Repräsentant des latenten Krieges – gebracht hat. Im ‚Traumkapitel‘ wird die Gewalt im privaten und gesellschaftlichen Leben auf einen Nenner gebracht⁹⁴, der zum Bild des „ewigen Krieges“⁹⁵ führt. In dieser Kriegsmetapher spiegelt sich einerseits die Bedrohung des Ich durch die Gesellschaft, andererseits die Zerspaltung der Ich-Figur wider: „Es ist Krieg. Und du bist der Krieg. Du selber.“⁹⁶

92 Laut Dirk Götsche entwirft das *Todesartenprojekt* eine „kritische Geschichtsschreibung des Alltags, die die erlebte Geschichte seit dem Nationalsozialismus thematisiert, im Inneren der Gesellschaft eine verhängnisvolle Geschichte der Gewalt (der Verletzung, Ausgrenzung und Unterwerfung des Anderen) entdeckt und doch zugleich nach den Spuren einer anderen Moral und einer gelingenden Sozialität sucht, um damit nach der Möglichkeit einer anderen Geschichte zu fragen.“ Götsche, Dirk: Ein „Bild der letzten zwanzig Jahre“. Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 161-202, hier S. 161.

93 Höller 1999, S. 42; S. 54. Diese Meinung teilt auch Sigrid Weigel: „Wenn auch Bachmann in ihrer Literatur die historischen Ereignisse während des ‚Zweiten Weltkrieges‘ selten explizit thematisiert, so ziehen sich deren Erinnerungsspuren doch nahezu durch ihr gesamtes Werk. [...] Bei der konzeptionellen Arbeit an der Darstellbarkeit einer ambivalenten weiblichen Subjektposition nach 1945, die sich nicht ohne weiteres in den Täter-Opfer-Gegensatz einfügen lässt“, habe sie ein Bild gefunden, „das sich dann in den Träumen des *Malina*-Romans verdichtet: die im Vater-Gefängnis sitzende Tochter, die sich zugleich als Opfer und als Komplizin sieht“. Weigel 1999, S. 496; S. 506.

94 Andrea Stoll fasst die Alpträume als Dokumente „kulturgeschichtlicher Ausgrenzung“ auf: „In den Alptraumsequenzen des zweiten Kapitels erfährt die subjektive Traumatisierung des Ich eine deutliche Kollektivierung. Dabei gibt die leitmotivisch wiederholte Metapher vom „Friedhof der ermordeten Töchter“ einen zentralen Hinweis auf die kulturgeschichtliche Dimension zerstörter weiblicher Identität.“ Stoll 1992, S. 234.

95 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 236.

96 Ebd., S. 185.

Die bestehende Gesellschaft muss auf die Vernichtung der weiblichen Ich-Figur hinarbeiten, weil ihre Sensibilität, genauso wie die Sensibilität Franzas oder Jennifers, ihre Ordnung gefährden würde. Die Liebe der Protagonistinnen wird für die Gesellschaft zum Synonym der Krankheit und muss beseitigt werden. Auch die Hauptfigur des *Malina*-Romans, die sich liebend und schreibend bemüht, zur abendländischen Kultur und Gesellschaft eine Alternative zu schaffen, übernimmt diese Bezeichnung, als sie mit Ivan die anderen mit ihrer Liebe „infizieren“ will. Diese Übernahme der patriarchalischen Diagnose der Liebe als Krankheit zeigt, dass die weibliche Ich-Figur die Machtsprache reflektiert und sich darüber bewusst wird, wie bedrohlich ihre Existenz für jene ist. Sie empfindet wiederum die Gesellschaft als krank und will sie durch die Liebe heilen. Als sie erkennt, dass in der „universellen Prostitution“⁹⁷ um sie herum die große, einmalige Liebe nicht möglich ist, stirbt sie.⁹⁸ Wenn auch das Verschwinden des Ich in der Wand verschieden interpretiert werden kann, sind seine Ursachen in der polarisierenden und auf Hierarchie aufgebauten Gesellschaft zu finden. Ähnlich wie in *Der gute Gott von Manhattan* gefährdet auch in *Malina* die weibliche Hauptfigur durch ihre Liebe und Sensibilität die bestehende Ordnung (die sie allerdings lange akzeptiert hat, da es die Ordnung Malinas war) und muss zum Schweigen gebracht werden. Einige LiteraturwissenschaftlerInnen deuten die Fabel des *Malina*-Romans als Beschreibung einer Krankheit.⁹⁹ Die weibliche Ich-Figur leidet an der Unmöglichkeit der Liebe und an der patriarchalischen Gesellschaft:

[D]ie ganze Einstellung des Mannes einer Frau gegenüber ist krankhaft, obendrein ganz einzigartig krankhaft, so daß man die Männer von ihren Krankheiten gar nie mehr wird befreien können. Von den Frauen könnte man höchstens sagen, daß sie mehr oder weniger gezeichnet sind durch die Ansteckungen, die sie sich zuziehen, durch ein Mitleiden an den Leiden.¹⁰⁰

97 Ebd., S. 274.

98 Doris Hildesheim bezeichnet in ihrer Gegenüberstellung von der *Malina*-Protagonistin und Antigone deren Tod als Folge der Ablösung aus der sozialen Ordnung: „Antigone und die Ich-Figur aus Ingeborg Bachmanns Roman ‚Malina‘ enden beide aus der Gesellschaft ausgeschlossen an Orten, die keine Erinnerung an sie zulassen: Antigone im Felsengrab, die Ich-Figur in einem Wandspalt. Beider Ausschluss aus der Gesellschaft lässt sich als Prozess, als langsamer sozialer Tod beschreiben. Ein Tod, dem keine soziale Re-Integration in Form von Grabreden, Grabsteinen, kollektiver Trauer und Erinnerung folgt. Sowohl Antigone als auch die Ich-Figur befinden sich am Ende – lebendig begraben und jedes sozialen und rechtlichen Status beraubt – als gesellschaftliche ‚Untote‘ in einem Schwebzustand zwischen Leben und Tod, der Liminalität. [...] Die Gesellschaft schickt sie auf den Weg, in den Tod, verweigert ihnen aber die sozialen, rechtlichen und familiären Aspekte der Aufnahme in das Totenreich.“ Hildesheim 2000, S. 33; S. 34.

99 Für Dagmar Kann-Coomann beginnt die Genesung mit Ivan: „Was in der Begegnung mit Ivan beginnt, ist ein Gesundungsprozeß, was endet, ist das Leben als Krankheitsverlauf und die Zeit als Folge unheilvoller und schmerzhafter Erfahrungen.“ Kann-Coomann 1988, S. 72f.

100 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 269.

Gerade diese Krankheit aber und die Nähe des Todes machen sie – im Sinne des in *Malina* überprüften romantisch anmutenden ästhetischen Konzeptes – für die Kunst¹⁰¹ sensibel.

5. Zusammenfassung

Die Beziehung von Eros und Thanatos ist im Gesamtwerk Ingeborg Bachmanns, besonders in *Malina*, vielseitig. Durch die romantische Bereitschaft der weiblichen Figuren, sich für die Liebe aufzuopfern, wird die Stärke der Gefühle dargestellt. Das Tödliche für eine Liebesbeziehung findet Bachmann in der Gesellschaft, die als „der allergrößte Mordschauplatz“¹⁰² dargestellt wird, in der naiven Projektion der Liebe, in der Selbstaufgabe, in der dualistischen Denkweise. Die Beziehung zwischen der Liebe und dem Tod ist ambivalent.¹⁰³ Wenn schon die Sehnsucht nach dem ekstatischen Dauerzustand nicht erfüllt werden kann, soll zumindest der Tod, imaginiert etwa in der Kagan-Legende, einmalig und geheimnisvoll bleiben.

Auch das Schreiben vom Tod wird durch das Schreiben von der Liebe bedingt. Das weibliche Ich kann subjektiv und authentisch nur von der Liebe und vom (Ab)sterben einer Liebesbeziehung schreiben, sei es im schönen Buch, sei es im Buch über die Hölle. *Malina* ist auch ein poetologischer Roman; zunächst wird die Liebe zur Bedingung für die Kunst erklärt, durch die Ent-Täuschung der schreibenden Protagonistin wird dieses utopische Konzept aufgegeben und letztendlich wird das Schreiben als Töten der Materie dargestellt.

Am Motiv des Todes und am Thema der Todesarten werden in *Malina* verschiedene ästhetische und Denkkonzepte überprüft. Das eine ist romantisch – der Tod wird als

101 Zu dieser Schlussfolgerung kommt durch ihre intertextuelle Lesart auch Bettina Bannasch. Sie beruft sich in ihrer Interpretation des Bachmannschen Spätwerks auf das Malina-Motiv bei dem russischen Dichter Ossip Mandelstam und auf die Gleichsetzung von Kunst mit Krankheit beim Arzt und Psychoanalytiker Georg Groddeck, deren Werke die Autorin rezipiert habe: das Malina-Motiv und die Krankheit seien Chiffren für die Kunst. Vgl. Bannasch 1997, S. 181f.

102 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 276.

103 Laut Dagmar Kann-Coomann ist die Nähe des Todes sogar die einzige Voraussetzung für erfüllte Utopie: „Im ‚Furioso des Untergangs‘ begegnen sie [Bachmanns weibliche Figuren, D.P.] der Schönheit und erleben in dieser Begegnung eine Vision gelingenden Existenzvollzugs. Durch Ivan erfährt die Ich-Figur für kurze Zeit die durch die Vorgeschichte verlorene ‚Ganzheit‘ ihrer selbst (74) und Franza findet in Wadi Halfa zu einem mystischen Einverständnis mit der Welt. Beide sterben nicht, ohne die Schönheit und in ihr den Entwurf eines Lebens, wie es hätte sein können, gesehen zu haben. [...] Lange vor Ivan ist die Ich-Figur ihrem ‚Mörder‘ begegnet, so daß sie den Moment des Glücks mit ihm als beinahe schon Zerstörte, Sterbende erlebt. [...] Die Erfahrung des Moments stillstehender Zeit erscheint so als Erfahrung auf der Schwelle zum Tod, als Grenzerfahrung, die tödlichem Mangel folgt.“ Kann-Coomann 1988, S. 95; S. 94.

Kehrseite des Anspruches auf absolute Liebe in Kauf genommen. Im Unterschied zu *Der gute Gott von Manhattan*, in dem Jennifer die Liebe noch absolut setzen konnte, führt in *Malina* das Verlangen nach der Vollkommenheit der Liebe zur Verstümmelung des Lebens und der Kunst. Der weiblichen Ich-Figur wird bewusst, dass ihre Liebe zu Ivan nur eine Projektion war. Sie versucht ihre Opferbereitschaft und damit die Liebe noch in der Kunst, in der Kagan-Legende, zu retten, wobei sie auf die Struktur der Heiligenlegenden zurückgreift. Ähnlich wie der schwarze Fremde in der Kagan-Legende wird Ivan im ‚Heute‘ als Retter und Erlöser apostrophiert; da aber die Kunst der weiblichen Ich-Figur existenziell mit ihrem Leben zusammenhängt, kann die Legende und ihr Opfertod im ‚Heute‘ nicht aufrecht erhalten bleiben. Nach dem Scheitern des Liebesglücks wird die religiöse Todesmetaphorik nur noch zur Darstellung des Schmerzes der weiblichen Hauptfigur oder zur Bloßstellung des tödlichen Patriarchats verwendet. Im Zusammenhang mit dem Motiv der Liebes-, Sprach- und Kunstutopie, die im – oder am – ‚Heute‘ scheitert, wird das Konzept der Utopie als Richtung (im Musilschen Sinne), nicht als erreichtes Ziel geteilt. Zugleich wird durch einige Anspielungen ein altösterreichischer Kulturraum herbeizitiert, etwa mit Franzas Rückkehr in ihr Heimatdorf Galicien und ihrer Hoffnung, dort geheilt zu werden (*Der Fall Franza*), oder mit dem „Ungargassenland“, der Glücksinsel in *Malina*. Solche Beschwörungen des untergegangenen geistigen Reiches weisen den Charakter einer in die Vergangenheit gerichteten Utopie auf, wodurch die Autorin Claudio Magris‘ These von der rückgewandten Utopie als Spezifikum der österreichischen Literatur zu bestätigen scheint.¹⁰⁴ Eine Rettung in der verklärenden ‚Welt von gestern‘ ist jedoch für die Protagonistinnen nicht möglich: Franza kann nach ihrer verhängnisvollen Wiener Zeit mit Jordan nicht mehr das kleine Mädchen von früher sein, das sich zu Hause sicher fühlt, der ursprüngliche Locus amoenus im Ungargassenland verwandelt sich für das weibliche Ich in eine tödliche Falle. Der ‚Habsburger Mythos‘ wird somit von Bachmann zwar überprüft, allerdings weder als Utopierichtung noch als Zugang zur Geschichte geteilt. Jean Améry sieht in seiner *Simultan*-Besprechung die Protagonistinnen Bachmanns in der literarischen Tradition der österreichischen Dekadenz (Hofmannsthal, Schnitzler) bzw. der Poetik des Untergangs (Roth) verankert: „Es ist in Wahrheit ein Totenreich, durch das uns die Autorin führt.“¹⁰⁵ Als mögliches Gegenbild des Untergangs oder des Todes wird dafür die Musilsche Liebesmystik des ‚anderen Zustands‘ in *Der Fall Franza* (als Paradigma der Geschwisterbeziehung) und in *Malina* (als Kagan-Legende) beschworen, wird jedoch aus verschiedenen Gründen (Abbruch der Romanarbeit bzw. Ent-Täuschung der weiblichen Ich-Figur) aufgegeben.

104 Vgl. dazu Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Otto Müller 1996, etwa S. 45; S. 79.

105 Jean Améry: Trotta kehrt zurück. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S. 192-197, hier S. 193.

Der nächste Ansatz im Umgang mit dem Tod im Prosawerk von Ingeborg Bachmann ist gesellschaftskritisch. Die logozentrische Gesellschaft betrachtet eine andere, d. h. weibliche, emotionelle und subjektive, Wahrnehmungsweise und Kreativität als krank und gefährlich und bringt sie zum Schweigen. Dieses Auslöschen der weiblichen Stimme wird als Mord dargestellt. Im Bild der Gesellschaft als ‚allergrößter Mordschauplatz‘ spiegelt sich jedoch nicht nur das private sowie kulturgeschichtliche Scheitern des weiblichen Subjekts wider: die Protagonistinnen gehen am latenten Faschismus sowie an anderen Gewaltstrukturen zugrunde.

Im Topos von Wien als „Nekropolis“¹⁰⁶ und „Totenreich“¹⁰⁷ unterscheidet sich Bachmann nicht von den anderen österreichkritischen AutorenInnen. Der Sprachduktus des Satzes: „Das Krematorium von Wien ist seine geistige Mission.“¹⁰⁸ erinnert an die Radikalität Thomas Bernhards.¹⁰⁹

106 Bachmann 1978, Bd. 3., S. 98.

107 Ebd., S. 98.

108 Ebd., S. 99.

109 Wendelin Schmidt-Dengler spricht bezüglich der „Wien-Beschimpfung(en)“ Bachmanns und Bernhards von der „Radikalisierung eines literarischen Topos“, den er „das Unbehagen an Wien“ nennt und sowohl historisch, als auch gesellschaftskritisch und poetologisch deutet. Schmidt-Dengler, Wendelin: Wunsch-, Zerr- und Schreckbilder: Wien in der Literatur der siebziger Jahre. In: Literatur und Kritik 197/198 (1985), S. 365-376, hier S. 365; S. 372.

Spiegel-Geschichten oder die Geburt einer festen Erzählerinstanz

1. „*Wer hat mit meiner Zunge gesprochen?*“ A la recherche du sujet perdu

1956 erscheint Nathalie Sarraute's *L'Ère du soupçon*¹, ein Essayband, der dem Gedanken-
gut des *Nouveau Roman* folgt, eine Bewegung, die in Frankreich seit den 50er Jahren das
literarische Schaffen prägte, programmatisch gegen das konventionelle Erzählen auftritt
und die Fragwürdigkeit der Erzählerposition erörtert. Gleichzeitig teilt im deutschen
Sprachraum Adorno 1958 in seinen *Noten zur Literatur I.* seine Gedanken über den
„*Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*“ mit: Die Stellung des Erzählers
wird „heute durch eine Paradoxie [bezeichnet]; es lässt sich nicht mehr erzählen, wäh-
rend die Form des Romans Erzählung verlangt.“² Kurz danach, zwischen 1959/60 hin-
terfragt Ingeborg Bachmann als erste Dozentin der Frankfurter Universität die Funktion
des schreibenden, sprechenden Subjekts und legt fest, dass in den modernen Werken das
Ich als „ein Ich ohne Gewähr“³ erscheint, als wäre es „die Hypostasierung einer reinen
Form“⁴, welche keine bestimmte Persönlichkeit mehr hat, keine „feste Größe“⁵ mehr ist
und zahlreiche Verwandlungen übersteht. „Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das
in sich kontinuierliche und artikuliert Leben, das die Haltung des Erzählers einzig ge-
stattet.“⁶ – so Adorno, und „[...] nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man
ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte

- 1 Sarraute, wie auch später Bachmann in ihrem Essay *Das schreibende Ich*, stellt eine radikale
Änderung der Romanfigur fest, die alle Charakteristika verloren hat: ihre Ahnen, ihr Haus, ihre
Gegenstände, ihre Eigenschaften und Kleider, letztendlich auch ihren Körper, ihr Gesicht, ihren
Namen und den Glauben des Lesers und des Autors an ihn. („...non seulement le romancier
ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n' arrive plus à y croire.“).
Sarraute, Nathalie: *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard 1956, S. 56-57.
- 2 Adorno, Theodor W.: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In: *Gesammelte
Schriften. Noten zur Literatur*. Bd. 11. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno,
Susan Buck-Morss, Klaus Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 41.
- 3 Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Bd. 4. *Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Hg. von Chri-
stine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auf-
lage), S. 218.
- 4 Ebd., S. 218.
- 5 Ebd., S. 234.
- 6 Adorno 1998, S. 42.

von ihm garantiert.“⁷ – schreibt Bachmann. In den Werken nach dem zweiten Weltkrieg ist es unmöglich geworden, aus der Position eines einheitlichen Ich zu sprechen, das sich mit seiner eigenen Geschichte identifizieren oder mit Hilfe der Sprache sich selbst als Ganzes zu begreifen weiß. Jedoch ist die existenzielle Krisenerfahrung des Ich bereits zentrales Thema um die Jahrhundertwende. 1886 hat Ernst Mach in seiner *Analyse der Empfindungen* „die Souveränität des Ich als Zentrum des abendländischen Denkens in Frage [gestellt] und so gleichsam den Hintergrund für die disparaten Ich-Entwürfe in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts [geschaffen].“⁸ Als 1902 Fritz Mauthner in seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* die sprachliche Unartikulierbarkeit menschlicher Erlebnisse beklagt, heißt es in dem berühmten, viel zitierten Brief des Lord Chandos folgendes: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“⁹ Sechzehn Jahre später erscheint Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, der die abendländische Metaphysik und ihre Fixierung auf sprachliche Mittelbarkeit von Grund auf umstürzt. So gesehen sind die Eigenschaftslosigkeit eines Ulrich (Robert Musil) oder die Namenlosigkeit und Herkunftslosigkeit eines K. (Franz Kafka) und die Sprachlosigkeit des Lord Chandos paradigmatisch sowohl für die Epoche der Jahrhundertwende, als auch für die des 20. Jahrhunderts. Diese Figuren sind nicht nur Paradebeispiele einer dissoziierten, aufgelösten Existenz, sondern auch Vorläufer künftiger (post)moderner Figuren und Verkörperung eines schriftstellerischen Dilemmas, wobei weniger die Frage „Wer bin ich?“ relevant ist, sondern vielmehr diese: „Wer spricht, wenn der Erzähler aus dem Textgewebe herausfällt?“.

Gerade in den Werken von Ingeborg Bachmann, Erbin der literarischen Tradition der österreichischen Jahrhundertwende und Mitglied der revolutionären Schriftstellergeneration der Nachkriegszeit (Handke, Aichinger, Celan etc.), ist die Suche nach einer festen Erzählerinstanz von primordialer Bedeutung. Bereits die ersten Erzählungen machen die Unsicherheit der Ich-Figur zum großen Thema: „In der Entindividualisierung der Hauptgestalt, aber auch in der austauschbar-modellhaften Anlage der Nebenfiguren verdichtet Bachmann die Infragestellung des Subjekts als Ich ohne Gewähr.“¹⁰ Die fortwährende Abwechslung der Ich- und Er-Formen der Erzählungen *Das dreißigste Jahr* und *Ein Wildermuth*, die Vielfalt der Ich-Entwürfe¹¹ der Hauptfiguren, sowie deren

7 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 230.

8 Stoll, Andrea: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1991, S. 141.

9 Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer 1951, S. 12.

10 Stoll 1991, S. 142.

11 Ebd., S. 149.

Konfrontation mit den „Zerrbilder[n] [ihrer] früheren Identität“¹² bereiten die zentrale Problematik der späteren *Todesarten*-Texte vor, in welchen der von der weiblichen Figur (Ich) geschriebene Text von der männlichen (Er) weitergeschrieben wird, indem das schreibende Weibliche als fiktives Geschöpf ihres eigenen Textes ausgelöscht wird. Das, was Andrea Stoll über die Erzählung *Das dreißigste Jahr* behauptet, nämlich dass die „dissoziative Struktur des Prosatextes spiegelbildlich das psychische Zustandsbild seines Protagonisten [reflektiert]“¹³, und dass das „Ich ohne Gewähr“ auf der erzählerischen Ebene eine „Prosa ohne Gewähr“¹⁴ impliziert, gilt auch für den Roman *Malina*. In der Erzählung *Ein Wildermuth* werden der im ersten Teil dominierende unpersönlich-objektive Er-Erzähler und der im zweiten Teil monologisierende Ich-Erzähler zwar konsequent auseinander gehalten, wird die Sicherheit der Ich-Form („Ich empfehle mich. Ich bin es, der geschrieen hat.“¹⁵) gerade durch den Erzähler unterminiert: „Wer hat bloß in meinem Gehirn genächtigt? Wer hat mit meiner Zunge gesprochen? Wer hat geschrieen aus mir?“¹⁶ – heißt es am Ende der Erzählung. So ist „der Monolog als signifikante Form, als struktureller Bedeutungsträger höchst ambivalent: die in den letzten Zeilen gipfelnde Kraft monologischen Sprechens zeugt sowohl von der Macht als auch von der Ohnmacht des im Leerraum sprechenden Subjekts und problematisiert somit den Begriff einer autonomen, subjektiven Authentizität.“¹⁷ In diesem Sinne ist die Erzählung *Undine geht* nur ein weiterer Schritt auf der Suche nach der verlorenen Subjektposition, auch wenn die Interpreten sie radikal von den anderen Erzählungen trennen, weil sich in „der Kunstfigur Undine die unmittelbare Verbundenheit von Erinnerung und Schreibbewegung erstmals in der explizit formulierten Perspektive eines weiblichen Ich“¹⁸ konzentriert. Die in der *Undine*-Erzählung gewonnene Ich-Erzähler(in) ist jedoch beileibe nicht als endgültig gefundene weibliche Erzählerposition zu betrachten, weil die Unentscheidbarkeit der Identität des Sprechenden am Ende der Erzählung nicht nur dessen Geschlecht, sondern auch dessen Authentizität offen lässt. Undine ist nur eine der vielen künstlerischen Projektionen, die neben Orpheus, Kagan oder Malina, ein Autorschafts-

12 Ebd., S. 149.

13 Ebd., S. 166.

14 Ebd., S. 166.

15 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 251.

16 Ebd., S. 252.

17 Swales, Erika: „Die Falle binärer Oppositionen“. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1984, S. 74.

18 Stoll 1991, S. 190. Auf diese Weise wird die letzte Erzählung des Bandes *Das dreißigste Jahr* als erste Artikulation einer autonomen, sich als Subjekt definierenden, „weiblichen“ Ich-Erzählerin interpretiert und daher dem maskulinen Erzähler gegenübergestellt und in die Nähe der *Todesarten*-Texte gerückt. Vgl. Baackmann, Susanne: „Beinahe mörderisch wahr.“ Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns *Undine geht*. In: The German Quarterly 68 (1995), S. 45-59., hier S. 46.

modell verkörpert, von dem aus sich erzählen lässt. Die Fragestellung bezüglich des sprechenden Subjektes des *Wildermuth*-Textes wird auf eine Weise im *Malina*-Roman wiederholt, dass gerade die im *Undine*-Text gewonnene „weibliche“ Erzählerinstanz am Ende des *Malina*-Romans neulich zum Scheitern verurteilt wird.

Bei der Suche nach dem verlorenen Subjekt scheint die Analyse der Spiegelszenen in den Werken von Bachmann besonders hilfreich zu sein, da der Spiegel „die neuzeitliche Subjektivität [...] in ganz ausgezeichnete Weise [zum Sprechen und zur Sprache zu bringen], vermag, indem er „das Schweigen des Subjektes vor sich selbst“ gleichzeitig bricht und wahr.¹⁹ In diesem Sinne wird der Spiegel im Laufe des 19. Jahrhunderts zum gängigen Symbol der Dissoziation und existentiellen Krise des Ich – eng verbunden mit der Doppelgänger- sowie Schattenproblematik der Romantik (Chamisso, Hoffmann). Bachmann bedient sich ebenfalls des Motivs, um die Gespaltenheit ihrer Figuren, sowie deren Zerrissenheit zwischen gesellschaftlicher Maskerade und eigentlicher Identität zu veranschaulichen. In ihren Werken verwandelt sich der Spiegel in einen lebendigen Spiegel, der nicht ein herkömmliches Spiegelbild, als Abbild des Subjektes zeigt, sondern die verborgene, unsichtbare Identität. In dem Moment des Eintretens in den Spiegel wird die Subjektivität im traditionellen Sinne aufgelöst, indem die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt fallen, um – mit Benjamin gesprochen – die verfallene *Aura* des Menschen wiederherzustellen.²⁰ Eine derartige Verweigerung des herkömmlichen Spiegelbildes ist zugleich die Verweigerung jedweder Sinngebung und Bedeutung, weil das fehlende Spiegelbild das Ende der symbolischen Ordnung markiert. Die Möglichkeit eines Austrittes aus den Sinngebungen wird folglich an einem Ort lebbar, wo sich Subjekt und Objekt, Ich und Nicht-Ich, Welt und Sprache notwendigerweise voneinander trennen sollten.²¹

19 Konersmann, Ralf: Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988, S. 28.

20 Die Definition der Aura: „einmalige Ferne so nah sie sein mag“. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 2. Fassung, In: Gesammelte Schriften. Band I./2. Teil. Hg. Von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 400. Nach Benjamin verfügt der Mensch des 19. Jahrhunderts über keine mimetische Erfahrungsform mehr, weil sein Körper zum Menschenmaterial, zum Warenprodukt degradiert wurde. Der Masken tragende Spießbürger hat nur eine enteignete Erfahrung, aber keine auratische, während derer er in die Dingwelt eindringen könnte oder sich mit seinem verlorenen Leibraum vereinigen könnte. In dem auratischen Erlebnis wird das mimetische Vermögen wiederhergestellt, indem die Schranken zwischen Objekt und Subjekt fallen und die Subjektivität verdrängt wird. Vgl. Torsten, Meiffert: Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamins Konzept einer „Dialektik im Stillstand“. Bielefeld: Aisthesis 1986, S. 107-109.

21 Eiblmayer betrachtet eine veränderte Form des Sehens als Möglichkeit der Frau, aus dem Bildstatus und den mythisierten, symbolischen Zuschreibungen männlicher Ordnung auszutreten: „Das befreiende Moment liegt ja gerade in der Überschreitung der ‚Kategorien‘, also darin, dass die scheinbare Eindeutigkeit der Grenze zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Menschen und dem Kunstwerk [...] in Frage gestellt wird.“ Eiblmayer, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer 1999, S. 138.

Bachmann aber eliminiert gerade diese ursprüngliche Funktion und das in Bewusstsein ihrer doppelt anvisierten Zielsetzung: um einerseits von dem dualistischen System der Welt zu befreien, andererseits aber jene Subjektposition zu finden, von der aus das Subjekt seinen „eigenen Bildstatus sichtbar“ macht und dies auch „künstlerisch reflektiert“.²² Während dieser dialektischen Bewegung zwischen Selbstvernichtung und Selbstschöpfung wird auf den an sich „eigenschaftlosen“²³ Spiegel, als „Ort ohne Ort“²⁴ zurückgegriffen. In Bachmanns Spiegelszenen werden zwei Aspekte gleichzeitig reflektiert: Zum einen veranschaulicht der Spiegel den *Ort* der Auseinandersetzung der verunsicherten Figur mit sich selbst (bzw. mit ihrem Doppelgänger), zum anderen verkörpert der Spiegel das *Prinzip* des Schreibens, das die Schwankungen zwischen den Erzählerpositionen zum Vorschein bringt, deren Einsatz und Ziel die Gewinnung einer autonomen Erzählerstimme ist, die das Unsagbare in Worte fassen kann.

2. „... die nasse Grenze zwischen mir und mir“. Undine oder eine weibliche Subjektposition

Die letzte Erzählung des Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* nimmt eine besondere Stellung im Band ein, weil sie deren Grundthematik (Austritt aus der bestehenden Ordnung, Selbstbestimmung der Gesellschaft gegenüber, Sprachproblematik, Erkenntnisproblematik) zwar weiterschreibt, deren Erzählproblematik jedoch mit der spezifischen Sicht einer weiblichen Stimme verbindet. Damit setzt sie sich indirekterweise kritisch mit einem Phänomen – das der *imaginierten Weiblichkeit* – auseinander, das sich, verbunden mit der Problematik des *weiblichen Schreibens*, seit den siebziger Jahren in der Frauenliteratur etablierte.²⁵ Das Motiv des Spiegels wird nunmehr zu einer geläufigen Meta-

22 Vgl. ebd., S. 198.

23 Alexandra Millner stellt im Bezug auf Jelineks Drama *Krankheit oder Moderne Frauen* fest, dass der Spiegel, der an sich „eigenschaftlos, als Nichts, ein „Ort ohne Ort“ ist, idealer Ausdruck des Außenseitertums weiblicher Randfiguren einerseits, und deren Weigerung, sich an die Ordnung anzupassen andererseits, sein kann. Vgl. Millner, Alexandra: *Spiegelwelten – Weltenspiegel: zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach*. Wien: Braumüller 2004, S. 49., 67.

24 Ebd. S. 49., 67.

25 Hier sind vor allem die französischen Theoretikerinnen zu nennen: Cixous: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens* (1977), Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (1971), Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache* (1978). Zu dem Thema der „imaginierten Weiblichkeit“ war die gleichnamige Arbeit von Silvia Bovenschen im Jahre 1979 maßgebend, welcher später das Werk von Anna-Maria Stuby: *Frauen: Erfahrungen, Mythen, Projekte* (1985) und Sigrid Weigels und Inge Stephans Buch *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturkritik* (1988) folgten. Silvia Eiblmayer versuchte 1993 in den bildenden Künsten den Bildstatus der Frau im 20. Jahrhundert nachzuweisen: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. (1993)

pher zur „Beschreibung weiblichen Selbstverhältnisses unter Kontrolle des männlichen Blicks“²⁶ und thematisiert als solches den Bildstatus der Frau in der abendländischen, patriarchalischen Gesellschaft. Demgemäß sind Frauen als Bild „in eine Ordnung eingeschlossen, deren soziale und diskursive Mechanismen sie als *Gesellschaftswesen* ausschließen“²⁷. Die Kluft zwischen den *alltäglichen* Frauen und „dem gigantischen Figurenpanoptikum“²⁸ *imaginiert*er Frauen in der Literatur scheint unüberbrückbar zu sein. Das Diktat der Bilder schafft typisierte Weiblichkeitsmythen und Rollen, die die Frauen entweder mystifizieren und verehren oder aber instrumentalisieren und erniedrigen.²⁹ Nicht einmal der Spiegel vermag ihr wahres Gesicht zurückzugeben, da er nur noch Blicke der Anderen registriert. Um ein anderes, mit sich selbst identisches Frauenbild zu erschaffen, gilt es, die geläufigen Muster zu entzaubern und zu de-mystifizieren.³⁰ Das Novum des *Undine*-Textes besteht gerade darin, dass während in dem Monolog von Undine jene weibliche Schreibweise zustande kommt, „wo sich das Weibliche manifestieren kann“³¹, mit der von Paracelsus, De la Motte Fouqué und Giraudoux geprägten Undine-Tradition gebrochen wird, welche Undine als stumme Oberfläche männlicher Projektionen und Phantasmagorien behandelt.³² Bachmann verwirklicht in Undine jene Figur, die sich ihres Objektstatus’ bewusst ist („Doch vergeßt nicht, daß ihr mich gerufen habt in die Welt, daß euch geträumt hat von mir, der anderen, dem anderen, von eurem Geist und nicht von eurer Gestalt...“³³) und sich selbst als autonomes, authentisches

26 Weigel, Sigrid: Der schielende Blick. In: Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturkritik. Mit Beitr. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument 1985, S. 85.

27 Baackmann 1995, S. 47.

28 Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 13.

29 Vgl. Weigel 1985, S. 98., Baackmann 1995, S. 47., Eiblmaier 1999, S. 12., 31.

30 Vgl. Weigel 1985, S. 98., Eiblmaier 1999, S. 137-138.

31 Fassbind-Eigenheer, Ruth: Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir: Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos; von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1994, S. 166.

32 Eine der ersten wichtigen Analysen über Bachmanns Umgang mit Mythen und Frauenbildern ist Schuschengs *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts* (Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1983) und Christa Gürtlers *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth* (Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1983). In den neunziger Jahren sind es Nawab El Mona (*Ingeborg Bachmanns Undine geht. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués Undine und Jean Giraudoux' Ondine*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993), Ruth Fassbind-Eigenheer (1994) und Susanne Baackmann (1995), die den Undine-Mythos wiederum zum Thema machen. Vor kurzem veröffentlichte Bettina von Jagow ihre Arbeit über Bachmanns Mythologieverfahren (*Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln / Wien: Böhlau 2003).

33 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 260.

Subjekt setzt. Die Bachmannsche Undine vereinigt in sich eine Suche nach der *narrativen* Selbstbestimmung als weibliche *Erzählerinstanz* und eine nach der *existentiellen* Selbstbestimmung als authentisches, weibliches Subjekt. Die Rednerin wird „hier nicht wieder zum Objekt der Rede, indem sie über sich spricht, sondern sie versucht, eine eigene Subjektposition zu finden, indem sie *sich* spricht“.³⁴ Laut Nawab ist Undine als „unechte Wassernixe“³⁵ aufzufassen, weil diese weder in der bestehenden patriarchalischen Ordnung, noch in dem mythischen Bild der Undinen zu fixieren ist, sie rebelliert „gegen das Netz von Projektionen, die ihre Identität bisher scheinbar gekennzeichnet haben.“³⁶ Schuscheng hinterfragt die traditionellen Eigenschaften der Undine-Gestalten und stellt die Andersartigkeit der Bachmannschen Figur fest: sie kann weder als „dämonische Verführerin“, noch als eine kindlich-vegetative Gestalt interpretiert werden.³⁷ In Undine erstet nicht einmal „die romantische Idee der Frau als Naturwesen“ auf, weil die Naturmetaphorik und die Wasserwelt hier eher als „Gegenraum“ und als „Zuflucht“ zu verstehen sind.³⁸

Interpretiert wird die enigmatische Figur von Undine als Allegorie (oder auch Symbol, Metapher und Chiffre)³⁹ der Kunst schlechthin; als absolut Liebende⁴⁰; als utopisches Naturwesen und Elementargeist⁴¹, dem das „Prinzip Hoffnung“ ebenso innewohnt, wie das Wissen über die „Zerbrechlichkeit der Grenzen“⁴². Weiterhin als Außenseiterin und Randfigur, die sich selbst nur *ex negativo* bestimmen kann⁴³, sich den üblichen Zeit- und Ortsdimensionen entzieht⁴⁴, und in dem Nicht-Ort des Wassers ihr Zuhause hat. Susanne Baackmann situiert die Undine-Figur ganz im Imaginären, insofern nicht Undine „Hans durch ihr Rufen [entwirft], sondern Hans entwirft sie, indem er sie als die ihn Rufende imaginiert.“⁴⁵ Undine verkörpert im Grunde genommen „die Begegnung des männlichen Subjekts mit sich selbst“⁴⁶. Die Rezipienten sehen den Einsatz der Erzäh-

34 Baackmann 1995, S. 46., aber auch Fassbind-Eigenheer 1994, S. 147.

35 Nawab 1993, S. 75.

36 Ebd., S. 97.

37 Schuscheng 1983, S. 134-137.

38 Ebd., S. 134-137.

39 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 130. Klaubert interpretiert die Figur von Undine als Symbol für „Wahrheit, reine Sprache, und totale, fraglose Liebe“ und für die Utopie. In: Klaubert, Annette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann: Malina im Kontext der Kurzgeschichten. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1983, S. 23.

40 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 136., Klaubert 1983, S. 23.

41 Klaubert 1983, S. 33-34., Nawab 1993, S. 67., Fassbind-Eigenheer 1994, S. 75.

42 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 75.

43 Nawab 1993, S. 70., Schuscheng 1983, S. 105, Baackmann 1995, S. 50., S. 54., Jagow 2003, S. 68.

44 Nawab 1993, S. 70.

45 Baackmann 1995, S. 55.

46 Ebd., S. 46. Im Folgenden versuche ich zu zeigen, dass dies gerade umgekehrt ist. Die Geschichte präsentiert eine Begegnung mit sich selbst.

lung entweder in der Suche „nach einem neuen Geschlechtsverhältnis zwischen Mann und Frau“⁴⁷, oder aber in der Suche nach der weiblichen Perspektive im Schreiben.⁴⁸ Die Analysen vernachlässigen jedoch jenen Moment, an dem Undine sich kritisch in einer Art Spiegelung mit dem eigenen Mythos auseinandersetzt und als autonome Erzählerstimme zu sprechen anfängt.

Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe [...], mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser, dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die nasse Grenze zwischen mir und mir...⁴⁹

Ohne diesen ganz am Anfang des Monologs gesetzten Satz wäre die Selbstbestimmung von Undine *ex negativo*, sowie ihre Kritik über die Gesellschaft nicht vorstellbar. Undine „übers Wasser gebeugt“, auf der Schwelle zweier getrennter Welten, redet über sich selbst und über die Gesellschaft wahr, „[b]einahe mörderisch wahr.“⁵⁰ Allein der Wasserspiegel befähigt sie als „Reflexionsfigur“⁵¹ der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten und die Wirklichkeit mit all den Trug- und Phantasiebildern der Männer zu entlarven. Die eigentliche Anklage gegen die „Ungeheuer namens Hans“ beginnt im Moment der Selbstbespiegelung. Das metaphorische Bild der „nassen Grenze“, die die zwei Ich-Einheiten von Undine widerspiegelt, bildet den zentralen Angelpunkt des Textes. Klaubert fasst die zwei Ich-Einheiten als den Menschen und seine Anima auf, die dazu verurteilt sind, sich nie vollkommen erkennen zu können.⁵² Für Jagow ist Undine selbst die Grenze, insofern sie als Zwischenwesen (Geliebte, Wasserfrau) existiert. Für Baackmann verläuft die Grenze ebenfalls durch die Person der Undine, die „die Differenz zwischen eigenen und fremden, individuellen und kollektiven Imaginationen“ ausdrückt, und konstatiert eine Gespaltenheit der Figur zwischen „eigenem Begehren und verinnerlichten Trugbildern“⁵³. Fassbind-Eigenheer interpretiert den Wasserspiegel als „psychische Zerrissenheit der Frau selbst zwischen ihrer der sprachlichen Artikulation entzogenen Weiblichkeit, dem vor-sprachlichen weiblichen 'mir', und dem vom Logos geprägten Teil ihres Ich, dem männlichen ,mir'“⁵⁴.

Die „dichte Undurchsichtigkeit“ des Wassers, bezogen auf Undines enigmatischen Charakter impliziert das dialektische Verhältnis zwischen Sein und Schein, Erkennen und Verkennen, und verkörpert in einem einzigen Oximoron das herkömmliche Dilemma des Menschen vor dem Spiegel. Die Chiffre der Wassernixe ist im Grunde mit einem

47 Baackmann 1995, S. 55., Fassbind-Eigenheer 1994, S. 144., Klaubert: 1983, S. 23.

48 Stoll 1991, S. 190., Baackmann 1995, S. 45., Schuscheng 1983, S. 117.

49 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 254.

50 Ebd., S. 262.

51 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 138., Schuscheng 1983, S. 106., Nawab 1993, S. 107.

52 Klaubert 1983, S. 34.

53 Baackmann 1995, S. 52.

54 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 169.

anderen Mythos zu de-chiffrieren, da die Ambivalenz „zwischen Schein und Sein“ die Ovidische Geschichte von Narziss aufgreift, der vor dem Wasserspiegel sowohl akustisch (in Form von Echos Widerhall) als auch optisch (sein eigenes Spiegelbild als Fremdbild) das Dilemma lösen soll: „nicht der eine und das andere“ zugleich zu sein.⁵⁵ Aber selbst nachdem er erkennt, dass er mit seinem eigenen Spiegelbild liebäugelt, kommt es nicht zur Lösung der Krisensituation: „die heillose Subjekt-Objekt Konstellation ist unauflösbar“ für ihn.⁵⁶ Diese Konstellation wird jedoch in der Spiegelszene in der *Undine*-Erzählung aufgelöst, indem der Narziss-Mythos als *poetische* Problematik aufgegriffen wird. Demnach fungiert das Wasser als eigentliche Grenze zwischen der (Dicht)Kunst und dem Dichter selbst, wobei sich der Dichter auf der Seite von Hans befindet, Undine aber „die Kunst, ach die Kunst“ versinnbildlicht. In diesem Sinne ist das Gedicht *Narziß* von Marie-Luise Kaschnitz einleuchtend, in dem, wie auch in der Erzählung Bachmanns, zwischen einem *poetischen* Ich und einem (subjektiven, sozialen) *handelnden* Ich unterschieden wird: „Sehnsüchtiges Ich und Ich/ Zwiesprache haltend nächtlich...“.⁵⁷ Das Wasser als Spiegel-Grenze steht zwischen den in der Nacht miteinander Zwiegespräch führenden Ich-Teilen. Das Ufer, einziger „Ort dichterischen Sprechens“⁵⁸, ermöglicht die poetische Selbstinszenierung des Undine-Ich und der Wasserstrom fungiert als Medium des dichterischen Wortes: „das Wasser nimmt die zurückliegenden Erinnerungen eines erinnernden Ich in sich auf und verwandelt sie in Poesie.“⁵⁹ Das Wasser, in Begleitung von Undines „Gelächter“⁶⁰, erschafft jene (sich) reflektierende Poesie, die nach Schlegels Ironie-Theorie die „absoluten Antithesen“ von Selbstschöpfung (Ich) und Selbstvernichtung (Ich) in einer Dialektik aufzulösen hat, den Freiraum der Kunst sichert und zur Erkenntnis der Welt verhilft.⁶¹ Durch die reflektierende, „ironische“ Wasseroberfläche wird die Autonomie einer Stimme, der Freiraum

55 Renger, Almut-Barbara: *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*. Stuttgart: Metzler 2002, S. 7-8.

56 Ebd., S. 10.

57 Kaschnitz, Marie-Luise: *Narziß*. In: *Neue Gedichte*. Hamburg: Claassen 1957, S. 52.

58 Stoll 1991, S.169.

59 Ebd., S. 190.

60 Das Lachen von Undine dient in diesem Sinne nicht nur der Entlarvung, sondern auch der Verwässerung der Grenzen und brennt „ein Loch“ in das bestehende System.“, vgl. bei Görlacher, Evelyn: *Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen*. Hamburg: Kovač 1997, S. 55.

61 Vgl. Schlegel: *Athäneum-Fragmente und die Interpretation von B. Gaál Márta*. Der Schlegel-sche Ironie-Begriff nimmt die Form eines Paradoxons auf, indem Schlegel behauptet, dass die „romantische Ironie“ „absolute Antithesen“ in einer Synthese zu vereinigen mag. Der „unauflösbare Widerstreit“ der Antithesen ergibt eine spiralförmige Form der Dialektik, welche in die Unendlichkeit zeigt und welche in der „Freiheit“ (Freiraum der Kunst) aufzulösen wäre. Schlegel bezeichnet „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“ als Antithesen, die in der „Selbstbeschränkung“ aufzulösen wären. B. Gaál Márta: *Romantikus ironia-transzcendentális ironia. A német romantika és A. Blok*. Budapest: Tankönyvkiadó 1992, S. 35.

des Subjektes gewährleistet, dessen Identität und Geschlecht aber nicht mehr eindeutig fixierbar sind:

Ich bin unter Wasser. Bin unter Wasser. Und nun geht einer oben und haßt Wasser und haßt Grün, und versteht nicht, wird nie verstehen. Wie ich nie verstanden habe.

Beinahe verstummt,
beinahe noch
den Ruf
hörend.

Komm. Nur einmal.
Komm.⁶²

In der Aneinanderkoppelung von physischer und akustischer Spiegelung bleibt offen, ob die letzten Sätze auf Undine oder auf Hans bezogen werden sollten. Das Ende nimmt motivisch den Anfang wieder auf: Undine, gebeugt übers Wasser, auf der Schwelle von der Erden- und der Wasserwelt, „redet“ im Moment der Spiegelung „wahr“. Zwar ist es am Anfang Undine, die „nicht aufhören kann“, den Namen von Hans „zu rufen“, aber am Ende kann der widerhallende Ruf „Komm. Nur einmal komm.“ sowohl Hans als auch Undine zugeordnet werden. Der Echo-Charakter des Textes wird folglich bis zum Ende der Erzählung durchgehalten, die nicht aufhört, zwischen ihren Antithesen (Gehen-Kommen, Sprechen-Schweigen) zu schweben.⁶³ Die Bewegung vollzieht sich aber nicht nur zwischen „Rufen und Hören“ und „Gehen und Kommen“ – wie Jagow behauptet –, sondern auch zwischen *Rufen* und *Verstummen*, eine Bewegung, die die Erzählung *Ein Wildermuth*, sowie den Roman *Malina* grundsätzlich bestimmt. Der letzte Ruf, der die Präsenz des Verschwindenden noch wahr, erinnert an die Endszene des großen Romans *Malina*, in dem eine Stimme nach dem Verschwinden des Ich aus der Wand zum letzten Mal „Ivan“ ruft.

3. Die „trockene, harte Stimme von Malina“. Malina où le sujet retrouvé?

Aus einem Interview mit Bachmann anlässlich des Romans geht deutlich hervor, dass die Figur Malinas, sowie der Roman selbst als „geistiges Abenteuer“⁶⁴, als eine schrift-

62 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 263.

63 Dieser zyklische Charakter wird unterstrichen durch die Iterativität der Geschehnisse: „einen Fehler immer wiederholen“, „wieder auftauchen“, „Für das Ende, was kein Ende findet. Es war nie zu Ende.“, „immer wieder“ etc. Vgl. Jagow 2003, S. 66: „Das ‚beinahe‘ beschreibt den Schwellenzustand, der den Augenblick des Anfangs und des Endes markiert. [...] Es ist die zyklische Struktur, die ohne Ende auf ein immer wiederkehrendes Rufen und Hören anspielt.“

64 Vgl. dazu Alain Robbe-Grillet: „Ich glaube, daß eine der bedeutenden, allerdings mißverstan-

stellerische Auseinandersetzung mit der Position des Erzählers zu betrachten ist:

Daß ich immerzu nach dieser Hauptfigur gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Person aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen...⁶⁵

Bachmann liefert in dem Roman nicht nur ein Paradebeispiel einer gespaltenen Identität, sondern sie verknüpft damit die Problematik des Erzählens selbst. Ein Ich mit „geträumter Identität“⁶⁶ will sich gegen zwei Männer (Malina und Ivan) definieren und mit Hilfe des Erzählens (des Schreibens) seiner „dunklen Geschichte“ die innere Zerrissenheit seiner Person auflösen. Der ganze Roman kreist eigentlich um Momente, wo das weibliche Ich zu Wort kommt, sich erinnert und seine Geschichte(n) erzählt: eine Erzählsituation, die uns aus der *Undine*-Erzählung wohl bekannt ist. Eine „absolut Liebende“ erzählt rückblickend von einem Mann (vgl. Hans-Ivan), der an ihr Verrat begangen hat, ein „innerer Monolog“, der die Wirklichkeit der patriarchalischen Gesellschaft und die mörderische Praxis des Alltags entlarvt. Nach dem Monolog verschwindet die Sich Erinnernde im Spalt der Wand (vgl. Wasser) und es bleibt eine männliche Figur übrig: Malina. Der Text schwebt zwischen einem erzählten Ich und einem Erzähler-Ich, welches aber seine schriftstellerischen Fähigkeiten immer wieder in Frage stellt, schließlich das Erzählen aufgibt und seine „Geschichten“ seinem „überlegenen, rationalen“ Doppelgänger übergibt. Während im *Undine*-Text die Gespaltenheit der Ich-Einheiten in ein und derselben Figur verläuft, wird das erzählerische Problem im *Malina*-Text von zwei Figuren verkörpert. Der Einsatz ist aber in beiden Fällen, die ganze Wahrheit auszusprechen, die Erinnerungsfragmente und die inkohärenten Geschichten zu einem Erzählganzen zusammenfügen zu können. Der Kampf eines poetischen Ich mit einem handelnden, subjektiven Ich, der mit der Geburt einer Erzählerinstanz endet, die sich autonom behaupten kann, dessen Erinnerungsvermögen „unmenschlich“ ist (Malina, als Historiker und Sammler von Geschichten mit letalem Ausgang und Undines „unmenschliches Gedächtnis“⁶⁷); der ohne Absichten und Pläne ist (Undine: „Ich habe [...] keine Forderung,

denen Erklärungen des nouveau roman [...] die war, daß man sagte, daß das Abenteuer des Schreibens eine Suche nach dem sei, was das Ich ist, nach dem, was ich tue, was die Welt ist und was zwischen der Welt und mir ist. Gerade dieses geistige Abenteuer war es, das die Leser [...] so überraschte.“ Robbe-Grillet, Alain: *Neuer Roman und Autobiographie*. Übers. von Hans Rudolf Picard. Konstanz: Universitätsverlag 1987, S. 10-11.

65 Interview mit Toni Kienlechner am 9. April 1971. In: Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983, S. 99.

66 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 218.

67 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 260.

keine Vorsicht, Absicht, keine Zukunft“⁶⁸, Malina: „Malina hat also keine Ansichten, nur für den täglichen Gebrauch [...], vor der Maschine ist er ansichtenlos“⁶⁹); der Tatsachen statt Gefühle vermittelt (Undines Gesetz der Einsamkeit, oder Malina mit seiner distanzierten Perspektive „er ist leidenschaftlich gleichgültig“⁷⁰); und der für die anderen undurchschaubar und enigmatisch ist (Undines Schleier, Malinas Tarnkappe). Dem Faden des *Undine*-Stoffes folgend können die Schwankungen der Erzählerpositionen in dem Roman durch die Aufdeckung der Spiegelszenen rekonstruiert werden. Die wiederholten Spiegelungen und der Übergang vom Spiegel- zum Wandmotiv zeigen die Stationen der Geburt und des Todes einer weiblichen Erzählerstimme, und gleichzeitig die Geburt eines autonomen Erzählers, der geschlechtlich nicht mehr fixierbar ist.

Den eigentlichen Kern des Romans bildet das eingeschaltete Märchen *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagrau*, das einerseits als Variationsgeschichte die Handlung des Hauptgeschehens reflektiert, andererseits in der Figur der Prinzessin Kagrau eine poetische Identifikationsfigur für das Ich schafft.⁷¹ Das Märchen erzählt nicht nur, wie die Prinzessin Kagrau mit Hilfe eines Fremden zur Dichterin reift, sondern ermöglicht das Schreiben für das Ich. Der *Kagrau*-Text zeigt gewisse motivische Korrespondenzen mit dem *Undine*-Text. In beiden Fällen werden das Poetische und die Möglichkeit zum Sprechen durch die Anwesenheit des Anderen (Geliebten) gesichert. Ort der Liebesbegegnung und der (poetischen) Selbstbegegnung ist ein Zwischenort, umgeben von Wasser, wobei das Wasserreich als Gegenpol der menschlichen Ordnung anzusehen ist. Das Motiv des Wassers wird zum anderen im Sinne von Novalis wieder aufgenommen, gebunden an die geistige Neugeburt und die poetische Entwicklung (Einweihung) des Helden. In diesem Zwischenreich, an der Grenze der Menschenwelt begegnet die Prinzessin zum zweiten Mal dem Fremden. „Bei dieser zweiten Begegnung wird die Prinzessin in einer Art *unio mystica* mit dieser Erlösergestalt in eine mystisch-magische, ursprüngliche Poesie eingeweiht und bekommt das „zweite“ Gesicht.“⁷² Dank des Gesanges des Fremden wird die Prinzessin „sehend“, reift zu einer wahren Dichterin, die ihre künftige Liebesgeschichte (Ivan-Ich) „dichten“ und „erzählen“ kann. Dank der Stromlandschaft, die „das feste, das Versteinerte der Sprache gleichsam auflöst“⁷³, kann diese Wahr-sagung in einer „neuen“

68 Ebd., S. 254.

69 Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 1. Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 337.

70 Ebd., S. 337.

71 Das Märchen ist in dem Roman Teil des „schönen Buches“ (Exsultate Jubilate, Utopie), das die Ich-Figur zu schreiben anfängt, um die Welt zu verbessern.

72 Kohn-Wächter, Gudrun: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 44.

73 Ebd., S. 82.

Sprache artikuliert werden. Die Prophezeiung der Kagan macht den Text zu einem reflexiven Ganzen, indem der Moment der Begegnung mit dem Fremden (Begegnung mit der Poesie, mit der Kunst⁷⁴) im Roman noch dreimal aufgenommen wird.

Die erste Wiederholung ist eine nachträgliche, weil ganz am Anfang des Romans die Begegnung mit Ivan folgenderweise präsentiert wird:

[...] und stehengeblieben bin ich im Laufen nur, weil im Fenster ein Strauß Türkenbund stand, rot und siebenmal röter als rot, nie gesehen, und vor dem Fenster stand Ivan, weiter weiß ich nichts mehr, denn ich bin sofort mit Ivan gegangen, zuerst bis zum Postamt in der Rasumofskygasse, wo wir zu zwei verschiedenen Schaltern gehen mußten, [...] und schon diese erste Trennung war so schmerzhaft, dass ich am Ausgang, beim Wiederfinden von Ivan, *kein Wort* mehr herausbrachte, Ivan mich nichts zu fragen brauchte, denn es war kein Zweifel in mir, daß ich mit ihm weitergehen musste [...]. Die Grenzen waren bald festgelegt, es ist ja nur ein winziges Land, das zu gründen war [...] ein trunkenes Land...⁷⁵

Die Motive des Märchens sind auffallend präsent: rote Türkenbundlilie, die für die Liebesmystik mit Ivan steht, Schweigen des Geliebten, eine erste Trennung bei der Post, der im Roman noch eine zweite folgen wird, die erste Vereinigung. Während das *Kagan*-Märchen uns in die Tiefe der Zeiten zurückführt, wo es noch keine Länder und keine Grenzen gab, wird das Land der Poesie und der Liebe in dieser Textstelle mit „festen“ Grenzen ergründet. Die erste Begegnung mit Ivan markiert den Anfang des utopischen Buches und die Geburt der Dichterin-Ich. Von diesem Zeitpunkt an arbeitet die Ich-Figur an ihrem „schönen Buch“, *Exsultate Jubilate*, das die Welt zu heilen vermag. Zu diesem Buch gehören auch das *Kagan*-Märchen, sowie die vielen, kursiv gedruckten Textstellen mit dem Anfang *Es wird ein Tag kommen*.... Während dieses erste Treffen von Ivan und Ich auch *figurativ* die Konstellation zwischen der Prinzessin Kagan und dem Fremden wiederholt, bleibt diese in der zweiten Wiederbegegnung verborgen, es ist nur eine Begegnung im Spiegel mit sich selbst.⁷⁶ „*Es wird in einer Stadt sein und in dieser Stadt wird es in einer Straße sein, fuhr die Prinzessin fort, wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein.*“⁷⁷ Die Prophezeiung wird am Ende des ersten

74 Vgl. Schottelius, Saskia: Das imaginäre Ich: Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und Jacques Lacans Sprachtheorie. Frankfurt am Main: Lang 1990 S. 56.; Hapkemayer, Andreas: Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns: Todesarten und Sprachformen. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1982, S. 20.

75 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 28-29.

76 Wird der Text samt ihrer Figurenkonstellation als eine inwendige „Gedankenbühne“ des Ich aufgefasst, verlieren die Figuren schnell ihre realen Konturen. So kann Ivan auch als Prinzip der Schönheit, oder Prinzip der Hoffnung und Malina als Prinzip des Schreibens und der Fremde als das Poetische schlechthin interpretiert werden. In diesem Sinne sind die Begegnungen im Spiegel – sei es im Schaufenster eines Geschäftes oder in einem herkömmlichen Spiegel – immer „nur“ Selbstbegegnungen des Ich.

77 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 69.



Kapitels wie folgt in Erfüllung gehen: „[...] es wird in den Spiegel gesehen, es ist immer Sonntag, es wird in den Spiegel gefragt, an der Wand, es könnte schon Sonntag sein.“⁷⁸ Diese Spiegelszene ist von zweierlei Bedeutung: es zeigt nicht nur die Wiederbegegnung mit dem Fremden und dem Poetischen, sondern das Auffinden der Identität, indem – wie bei Undine – der Austritt aus dem von männlichen Phantasien fixierten Bild vollzogen wird⁷⁹: „[...] ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klafertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern.“⁸⁰ Es muss akzentuiert werden, dass das Spiegelerlebnis in dem Spiegel im Korridor vollzogen wird, und nicht – wie eine andere Bespiegelung im Roman – im Rasierspiegel von Malina, der nur eine verstellte Identität oder die Gespaltenheit der Figur auszudrücken vermag. Die Abwesenheit von Malinas Spiegel ist gerade Garantie für die Selbstfindung und für die „Befreiung von den über die Frau existierenden Mythen und Bildern“.⁸¹ Durch die Vereinigung mit dem Spiegelbild wird der Zusammenhalt mit sich selbst erreicht: „[...] ich war einig mit mir [...] Einen Augenblick lang war ich unsterblich und ich“⁸². Zwar liegt der Prozess, wie Schottelius feststellt⁸³, ganz im Imaginären, diese „Imagination“ erlaubt jedoch sich als imaginierende, also als schreibende Dichterin zu entwerfen. Das Ich befindet sich folglich in einem Prozess dichterischer Selbstfindung. Der Spiegel registriert eine doppelte Sehperspektive, indem die eine den Objektstatus der Ich-Figur enthüllt, die andere aber einen Blick in das Reich der Poesie erlaubt. In dem Moment der Auflösung der Grenzen verwandelt sich das

78 Ebd., S. 136.

79 Die Spiegelszene wird sowohl positiv, als auch negativ durch die Rezipienten interpretiert. Hapkemyer und Thau Bärbel betrachtet sie als eine gelungene Utopie, die für einen Augenblick realisierbar wurde. Das Eintreten in den Spiegel ermöglichte sowohl die Selbstfindung des Ich (Bärbel, Thau: Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum *Todesarten*-Zyklus und zu *Simultan*. Frankfurt am Main: Lang 1986, S. 144), als auch eine Annäherung an das Gewünschte (Utopie) und an das Unsagbare, also an die neue Sprache. (Hapkemeyer 1982, S. 17-19.) Dagmar Kann-Coomann sieht in der Spiegelszene die Verwirklichung des „wahrhaftigen Lebensvollzugs“, des „feiertäglichen, 'anderen' Zustandes“, der ein ästhetisches Erlebnis begleitet. (Kann-Coomann: „...eine geheime langsame Feier“. Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988, S. 120.)

80 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 135.

81 Bärbel 1986, S. 144.

82 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 136. Nach Sigrid Schmidt-Bortenschlager geht es hier vielmehr um männliche Weiblichkeitsprojektionen, und die Szene besteht aus einer manifesten Ebene (Positivmerkmale) und einer latenten Ebene, wo eher „der männliche Blick“ gezeigt wird. In diesem Sinne betont sie die „Diskrepanz“ der zwei Ebenen, auch präsent im Wechsel der Tempora (Futurum, Perfektum), Schmidt-Bortenschlager: Spiegelszenen bei Bachmann. Ansätze einer psychologischen Interpretation, In: MAL 1985, S. 43-44. Auch Saskia Schottelius meint, dass „[d]as Ich sich in einer von der Spekulation vorgeschriebenen, festgelegten Rolle [erblickt], die es auf eine glänzende Oberflächlichkeit reduziert.“ (Schottelius 1990, S. 21.)

83 Schottelius 1990, S. 22.

Ich in dem märchenhaften Wesen Kagan, sie wird „sehend“ und prophezeit eine Welt- und Spracherlösung: „*Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wiedererschaffen werden...*“⁸⁴ Aus dem Oszillieren des Textes zwischen den einzelnen Textstellen des *Kagan*-Märchens und des Romantextes resultiert auf der temporalen Ebene die Gleichzeitigkeit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Das „gegenwärtige“ Ich wird „in die Legende einer Frau“ versetzt, „die es nie gegeben hat“⁸⁵ und prophezeit die Zukunft. In diesem Sinne gilt der Teilsatz „ich habe in die Zukunft gesehen“⁸⁶ sowohl für das Ich, als auch für Kagan. Das Ich verschwindet in einem Nicht-Ort des Spiegels⁸⁷ und in einer Nicht-Zeit (vgl. dazu der Riss an der Wand am Ende!), und in diesem zeitlichen Hiatus entsteht für einen Augenblick das goldene Zeitalter mit den vielen Prophezeiungen einer Dichterin (Ich). Die Ich-Figur kann die Begegnung mit dem Fremden, mit dieser „künstlerische[n] Komplementärgestalt“⁸⁸ als eine Begegnung mit dem Poetischen erleben. Schmaus beschreibt diesen Moment als „Selbstspiegelung“, in der das Ich sich selbst *poetisch* konstruiert und seine Unsterblichkeit und Einigkeit artikuliert.⁸⁹ Diese „poetische Selbstinszenierung“ ist kontrafaktischer Natur, wie auch das Ende des Romans, insofern das sprechende Ich verstummt und seinen Platz einem poetischen Ich übergibt.⁹⁰ Die Vereinigung der zwei Ich-Konzeptionen erinnert aber ebenfalls an die *Undine*-Geschichte. Das Wasser in der Badewanne ruft doch jene „nasse Grenze“ in Erinnerung, die Undine als „gerechtes Wasser“ das Sehen erlaubt hat. Alle drei Gestalten: Undine, Kagan und das Ich werden *sehend, also zur Dichterin*, und für alle drei Gestalten gilt die Behauptung Undines „Nie hat jemand so von sich selbst gesprochen. Beinahe wahr. Beinahe mörderisch wahr.“⁹¹ Das Ende des Spiegel-Erlebnisses in *Malina* markiert nicht zufällig der Satz: „Das Wasser in der Badewanne fließt ab.“⁹² Das Wasser, der flüssige Ort des Sprechens verschwindet, und am Ende des Spiegelerlebnisses kehrt die Ich-Figur in die symbolische Ordnung zurück und konstatiert die Uneinheit der eigenen Person.

Eine dritte Wiederbegegnung mit dem Fremden geschieht im zweiten Traumkapitel, das den Schrecken des zweiten Weltkrieges, sowie den Postfaschismus zum Thema macht. Die Begegnung geschieht demgemäß in einem KZ-Lager, und der Fremde stirbt

84 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 136.

85 Ebd., S. 62.

86 Ebd., S. 136.

87 Vgl. Schmaus, Marion: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 157.

88 Schottelius 1990, S. 60.

89 Schmaus 2000, S. 158.

90 Ebd., S. 158.

91 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 262.

92 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 136.

während des Abtransportes in einem Fluss. Der Tod des Fremden markiert das Ende der Utopievorstellungen und der androgynen Kagan-Fremden-Einheit und führt zum verstummen der weiblichen Erzählerstimme und zur Aufgabe des utopischen Buches. Nach seinem Tod kann nur „ein Buch über die Hölle“, mit dem Titel *Todesarten* konzipiert werden, dessen Geschichten aber – nach dem Verschwinden des Ich in der Wand – von Malina weitererzählt werden müssen.

Der Tod der Ich-Erzählerin wird in der letzten Spiegelszene präsentiert. Das Ende des Romans nimmt die oben zitierte Spiegel-Textstelle verändert wieder auf. Anstatt: „ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden“ heißt es: „[...] ich gehe in die Wand [...] ich bin in der Wand.“⁹³ Nach dem Eintreten in die Wand, ist die Geisterstimme eines „ES“, eines „Nicht-Ich“ kaum noch hörbar⁹⁴: „[...] es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!“⁹⁵ Dieses ES markiert eine subjektlose Instanz, die sich nur noch als Riss an der Wand manifestiert, aber durchaus positiv gedeutet werden kann, weil sie die Geburt einer autonomen, dritten Stimme eines geschlechtslosen ES signalisiert. Der Übergang vom Spiegel zur Wand wird durch die Veränderung des Spiegel-Erlebnisses gekennzeichnet. Während die Kagan-Legende und das auratische Spiegel-Erlebnis eine Vereinigung mit dem, Animus des Ich zeigt, entweder in der Form von Kagan-Fremden-Einheit oder in der Form von Ivan-Ich-Einheit, widerspiegelt sich am Ende ein „gleichgültiges“ Spiegelbild in der Gestalt von Malina. Einer der letzten Sätze lautet folgendermaßen: „Ich setze mich Malina gegenüber, es ist totenstill [...] Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf.“⁹⁶ Malina und das Ich sitzen einander spiegelbildlich gegenüber, und Malina als „gerechter“ und „gleichgültiger“ Spiegel vertritt die Autonomie jenes Sprechens, das ohne eine von einem Subjekt besetzten Position erzählen kann, das also objektiv, durch die Stimme eines Dritten, über das Unsagbare berichten kann. Der famose, letzte Satz des Romans „Es war Mord“ ist nicht eine simple unpersönliche Satzstruktur, er wiederholt doch die unpersönlichen Strukturen, die die Spiegelerlebnisse einführen und begleiten. Nur Malina, der letzten Erzähler- und Figurinstanz, wird eine wirkliche Existenz zugesprochen. Der Text erteilt dem subjektiv-weiblichen Teil eines Erzählers eine Absage, aber rettet die Erzählung selbst, indem mit der Figur von Malina, als „Platzhalter“⁹⁷ der Kunst, das Weiterschreiben möglich wird.

93 Schmidt-Bortenschlager meint, dass der Spiegel eigentlich die Wand selbst ist, und das Spiegelstadium nicht zur „Identitätsführung, sondern zum Akzeptieren des fremden Bildes“ führt. In: Schmidt-Bortenschlager 1985, S.44., Zitat nach Bachmann 1984, Bd. 3., S. 335-336.

94 Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* und *Malina*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 149.

95 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 336.

96 Ebd., S. 335.

97 Vgl. Bachmann 1984, Bd. 4., S. 237.

Andrea Horváth

Raum für die Angst

Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus

„Frauen sind ängstlich, Männer sind mutig“ – so beginnt Christine Kranz das Vorwort in ihrem Werk *Angst und Geschlechterdifferenz*. Laut ihr ist dieser Gegensatz auch eine grundlegende Dichotomie unserer Kultur.¹ Man findet die Darstellung psychischer Sachverhalte in räumlicher Metaphorik in zahlreichen Texten der Gegenwartsliteratur, insbesondere in ihren Beschreibungen der unterschiedlichen Ausdrucksformen der Angst. Anne Dudens *Übergang* beschreibt im Vorspann zur Erzählung *Das Landhaus*, die Protagonistin sei „ständig auf der Flucht vor anderen Menschen“, die „wegen der Todesangst“ zu ihr kommen und nichts wissen wollen von dem

verborgenen Raum in [ihr], in den nichts eindringen kann, selbst wenn Poren und andere Körperöffnungen und Sinnesorgane schon alle durchgelassen haben. Es ist eine Art manchmal schwimmender, manchmal schwebender Krypta, ein Unterdauerungsraum.²

Die Hauptfigur zieht sich meistens in diesen „seelischen Innenraum“ zurück. Noch expliziter korreliert in Ingeborg Bachmanns *Das Buch Franza* eine äußere Raummetaphorik mit einer Inneren, was die ganze Raummetaphorik bestimmt. Die Wüste, die „große Heilanstalt“, das „unverlassbare Purgatorium“ lassen sich zugleich als ein „inwendiger“ Schauplatz von Wahnsinn und Angst wieder erkennen, und die Großstadt Kairo erregt deshalb so viel Furcht, weil die äußeren Ereignisse den psychischen Situationen der Protagonistin zu entsprechen scheinen.

Die topische Seelenmetaphorik hat eine lange Tradition, die von Aristoteles über Kant bis zu Freud reicht.³ In der *Traumdeutung* von 1900 hatte Freud die erste „Topik“ beschrieben, indem er zwischen den „Systemen“ Unbewusst, Vorbewusst und Bewusst unterschieden hatte.⁴ In seinem zweitem topischen Modell von 1920 wird das „kartographische Vokabular“ vor allem in den folgenden Bemerkungen zur Konzeption der Persönlichkeit verdeutlicht: „Über-ich, Ich und Es sind nun die drei Reiche, Gebiete, Provinzen, in die wir den Seelenapparat der Person zerlegen.“⁵ Andere große Psychoa-

1 Kranz, Christine: *Angst und Geschlechterdifferenzen*. Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, S. 11.

2 Duden, Anne: *Übergang*. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1982, S. 7.

3 Kranz 1998, S. 46. Vgl. Schmölders, Claudia: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin: Akademie-Verlag 1995, S. 87.

4 Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. 1., Frankfurt am Main: Fischer 1952.

5 Freud 1952, S. 503.

nalytiker wie Laplanche und Pontalis beschreiben die Topik in einem eigenen Kapitel ihres Lexikons Vokabular der Psychoanalyse als „Theorie oder Standpunkt“, der „eine Differenzierung des psychischen Apparates in eine bestimmte Anzahl von Systemen annimmt, die verschiedene Eigenschaften und Funktionen haben und in einer bestimmten Reihenfolge zueinander angeordnet sind, was gestattet, sie metaphorisch als psychische Orte zu betrachten, denen man eine räumliche Vorstellung verleihen kann.“⁶

Im Zusammenhang mit einer von den literarischen Texten angedeuteten oder sogar ausdrücklich eingeforderten *Verortung* des „Weiblichen“ – so Kranz – liegt nahe, die unterschiedlichen, auch außerhalb von Schrift und Sprache situierten Zeichensysteme, in denen die Protagonistinnen ihre Angst artikulieren, bestimmten Artikulationsräumen zuzuordnen.⁷ Somatische Ausdrucksformen, so z.B. die der Hysterie können als ‚Körper‘- oder ‚Leibräume‘ bezeichnet werden, die Zeichensysteme des Sprechens und Schreibens eher als ‚Kopfräume‘. Sie scheinen Produkte des Denkens zu sein. Die Angsträume und Phantasien über Angst, die in den literarischen Texten dargestellt sind, gehören in dieser Raummetaphorik zu den ‚Bildräumen‘⁸ oder ‚Imaginationsräumen‘, weil sie eigentlich aus innerseelischem Bildmaterial zustande kommen. Zu diesen ‚Räumen‘ können auch die Bilder der Vergangenheit, die Erinnerungen der Protagonistinnen gezählt werden.

Wenn die Artikulationsräume der Angst miteinander verknüpft werden, lässt sich eine Art „Landkarte der Angst“⁹ abbilden, die eine „Angstlandschaft“ schildert, deren Beschreibung Kranz aus systematischen Gründen und in Anlehnung an die literarische Raummetaphorik „Topographie der Angst“ nennt.¹⁰

Dieser strukturierende Begriff, der alle inneren Schauplätze der Angst umfasst, verweist auf ein Phänomen (und dessen Brüchigkeit), das oft als das Merkmal „weiblichen“ Denkens angeführt wird und auch in Ingeborg Bachmanns Prosa als utopisches Moment vorkommt: die Sehnsucht nach Ganzheitlichkeit. Bachmann beschreibt jedoch vor allem deren Erschütterung als Krankheit, Wahnsinn oder Auflösung des Ich, und so kann „weibliche“ Ganzheitlichkeit auch im Hinblick auf die Angst als aufgebrochen

6 Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand: Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 503.

7 Kranz 1998, S. 47.

8 Walter Benjamin versteht unter Bildraum einenstellungsraum, der bildlich konstituiert ist, die Kunstwissenschaft dagegen den Raum des Bildes (vgl. Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge der Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel: Tende 1994, S. 57.)

9 Die Umschreibung entlehnt Kranz Überschriften in Peter Gays Freud-Biographie: „Landkarte der Sexualität“; „Landkarte der Psyche“ (vgl. Gay, Peter: Freud. Eine Biographie für unsere Zeit. Frankfurt am Main: Fischer 1989.)

10 Eigentlich gehört das Wort „Topographie“ zu den Fachbegriffen der Kartographen. Auch in der Medizin wird es im Zusammenhang mit dem menschlichen Körper verwendet. Bei Kranz bedeutet „Topographie der Angst“ die Darstellung der verschiedenen Artikulationsformen der Angst, die in leiblich-seelisch-geistigen Räumen (Körper, Psyche, Geist) zu verorten sind.

gesehen werden. Und die verschiedenen Artikulationsräume der Angst können zunächst als je eigene Orte für sich betrachtet werden, die möglicherweise jeweils netzartig mit den anderen verbunden sind. Ein solcher Ort kann daher als Bestandteil eines fragilen Gewebes gelten, welches die Frage nach der (Un)Möglichkeit einer selbstidentischen weiblichen Entität eventuell theoretisch zu beantworten sucht.¹¹

Wenn man auf die Spur der Beschreibung dieser Orte geht, vom Bewussten zum Unbewussten, so gelangt man zuerst zu den Kopfräumen der literarischen Figuren, wo Ängste reflektiert werden. Der Protagonist Anton denkt in der Erzählung *Ein Wildermuth* darüber nach, wie man den Charakter eines Menschen in Einzelheiten kennen lernen kann. Er reflektiert seine eigene Angst, indem er darauf kommt, dass sich die ‚Wahrheit‘ über einen Menschen nur über „punktartige aller kleinste Handlungsmomente, Gefühlstritte“¹² entdecken lässt. Und dazu kommt auch die Angst. Er behauptet, man könne aufgrund häufig erfahrener Angst noch lange nicht auf bestimmte Charaktereigenschaften eines Menschen schließen. Er lässt zwischen konkreten Erfahrungen eines Menschen von Angst und einer diffusen Ängstlichkeit unterscheiden.

Auch die Protagonistinnen von *Malina* und von *Das Buch Franza* können grundsätzlich nicht als ‚ängstlich‘ bezeichnet werden, obwohl ausführlich dargestellt wird, wie sie in ihren Angstzuständen leiden. Franza wird gerade in Situationen als mutig dargestellt, wo es nicht erwartet wäre. Die Kindheitsschilderungen ihres Bruders beschreiben beispielsweise, wie sie ihn als junges Mädchen einmal aus dem Fluss Gail gerettet hat, in dem er sonst als „Zehnjähriger mit einer ratlosen Meute Gleichaltriger am Ufer ertrinken hätte müssen. Damals war sie gekommen [...], seine barfüßige Wilde, die ihr Junges aus dem Wasser zog.“¹³ Deshalb kommt ihm Franza in seinen Erinnerungen vor wie eine furchtlose, „mythische, die ihn aus der Gail zog, die ins kälteste Wasser ging“¹⁴. Die späteren Ängste kommen auch nicht aus ihrem Charakter, sondern lassen sich in äußeren Umständen begründen. Das „weibliche Ich“ in *Malina* ironisiert sogar den Charakterzug ‚ängstlich‘ beziehungsweise banalisiert ihn bewusst, z.B. wenn es sein mangelndes Engagement beim Flirt mit Männern beschreibt: „Ich war immer sehr furchtsam, eben nicht mutig, ich hätte ihm meine Telefonnummer, meine Adresse zustecken müssen, aber ich war vor ihm zu versunken in ein Rätsel.“¹⁵

11 Kranz 1998, S. 47.

12 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 239.

13 Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. Das Buch Franza. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 149.

14 Ebd., S. 151.

15 Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 3. 1. Malina. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 619, zitiert nach Kranz 1998, S. 48.

Dass die beiden Frauenfiguren Bachmanns sich ihrer gegenwärtigen Angst bewusst sind und über sie nachdenken, anstatt sich ihr unreflektiert auszuliefern, zeigen zahlreiche Aussagen über sie. Franza kann einige Momente, in denen sie aus Angst handelt, selbst benennen: „Ich rede über ein Gehabe, über das nicht mehr den Mantel ausziehen wollen, das nicht mehr in das Auto steigen wollen, das nicht mehr in einem Lift fahren können... [...].“¹⁶

Es geht um alltägliche Situationen, mit denen der moderne Mensch in einer modernen Industriegesellschaft mehrmals täglich konfrontiert ist und sie bewältigen muss. Weil Franza nicht mehr fähig ist, solche Momente furchtlos zu bestehen, bezeichnet sie ihr Verhalten selbst abschätzig mit dem von Jordan geprägten Begriff „Gehabe“.

Auch das „weibliche Ich“ in Malina reflektiert oft bewusst seine eigene Angst, z.B. wenn es feststellt: „ich kann es nicht mehr ändern. Ich habe Angst.“¹⁷ Sie kommt tagsüber oft in Situationen, die Angst erregen, z.B. in das Treffen mit dem an „einem unheimlichen Morbus“¹⁸ erkrankten Bulgaren, was laut Kranz als ein Beispiel für die eigene Angst vor dem normabweichenden ‚Anderen‘ gelten kann.¹⁹ Es sind aber hauptsächlich Träume, die das „weibliche Ich“ auf seine Angst aufmerksam machen. Bei Franza ist es anders, sie wird tagsüber ständig mit Angst konfrontiert. In der Wüste kann sie auch nicht geheilt werden, die Angst lässt sie nicht mehr los, sie wird von „Angst flankiert, flankiert von nicht einer Sphinx, von tausend Sphinxen.“²⁰ Die „tausend Sphinxen“ beschreiben nicht nur ihre Angst, sondern gleichzeitig auch das Rätselhafte in ihren Gefühlen. Dass „das Angstproblem [...] ein Rätsel“ sei, „dessen Lösung eine Fülle von Licht über unser ganzes Seelenleben ergießen müsste“²¹, hat Freud schon festgestellt. Bachmann jedoch lässt ihre Protagonistin im Grunde ganz anderer Meinung sein, nämlich der, dass man die Angst nicht zum Rätsel stilisieren sollte. Denn Franza verwahrt sich an exponierter Stelle ganz offenkundig dagegen: „Die Angst ist kein Geheimnis“, stellt sie fest und fährt fort: „Die Angst ist [...] der Überfall, sie ist (der) Terror, der massive Angriff auf das Leben. Das Fallbeil, zu dem man unterwegs ist in einem Karren zu seinem Henker [...]“.²²

Franza weist oft darauf hin, dass nur derjenige weiß, was die Angst bedeutet, der selbst von ihr „überfallen“ wurde und ihrem „Terror“ ausgesetzt war:

ich rede über die Angst. Schlagt alle Bücher zu, das Abrakadabra der Philosophen, dieser Angstsa-
tyrm, die die Metaphysik bemühen und nicht wissen, was die Angst ist. Die Angst ist kein Geheimnis,
kein Terminus, kein Existential, nichts Höheres, kein Begriff, Gott bewahre, nicht systematisierbar.
Die Angst ist nicht disputerbar [...].²³

16 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 58.

17 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 579.

18 Ebd., S. 416.

19 Kranz 1998, S. 48.

20 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 277.

21 Freud 1952, S. 380.

22 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 58.

23 Ebd., S. 58.

„Welchen Stellenwert hat die Angst“, fragt Christa Wolf. Sie will „nicht die Angst in den Lehrbüchern der Psychiatrie“ betonen, sondern „die nackte, blanke Angst, mit der eine gliederschlotternd und schlaflos allein ist, die keiner ihr glaubt: welchen Stellenwert hat diese Angst, die andauert, in den Lehrbüchern der Werke-Ästhetik, in denen es ja um Selbst- und Stoffbeherrschung geht?“²⁴ Für Franza bedeutet die Angst eine seelische Erschütterung, die sich nicht theoretisch erfassen und sich nicht systematisieren oder quantifizieren lässt. Weder die Philosophie noch andere Wissenschaften können sie wahrhaft erklären und beschreiben. Laut Kranz verwahrt sich Bachmann damit gegen jegliche Theorien über die Angst, vor allem aber gegen die Angstphilosophen des 19. und des 20. Jahrhunderts.²⁵

Bachmann hat schon in ihrer Dissertation ausgeführt, dass Gefühlsintensitäten, wenn überhaupt, letztlich nur durch die Kunst vermittelt werden können. In ihrer Theorie stellt sie sich hier dem Versuch der Existentialphilosophie Heideggers entgegen, Angst begrifflich zu fassen, und betont, was sie später Franza sagen lässt: Menschliche Grunderfahrungen sind „nicht rationalisierbar“ und systematisierbar und können von keiner Theorie angemessen beschrieben werden. Am Ende ihrer 1949 verfassten Dissertation schreibt sie:

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen. Wer dem ‚nichtenden Nichts‘ begegnen will, wird erschütternd aus Goyas Bild ‚Kronos verschlingt seine Kinder‘ die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung erfahren und als sprachliches Zeugnis äußerster Darstellungsmöglichkeit des ‚Unsagbaren‘ Baudelaires Sonett ‚Le gouffre‘ empfinden können, in dem sich die Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der ‚Angst‘ und dem ‚Nichts‘ verrät.²⁶

22 Jahre später stellt die Autorin über die „Sprachen der Wissenschaft“ fest, dass sie „bestimmte Phänomene überhaupt nicht erreichen, auch nicht ausdrücken [können]“. ²⁷ Nur die Kunst verfügt über die Mittel, die seelische Erschütterungen überhaupt darstellen und damit vermitteln können. In einem ihrer „Vorrede“-Entwürfe zu *Das Buch Franza* fasst Bachmann an die Erzählungen von Barbey d'Aurevillys *Les Diaboliques* anknüpfend ihre Poetik der Todesarten zusammen, die zugleich als Kritik an der zeitgenössischen Literatur gedacht war, welche sie als zu wenig „kühn“ empfand: „ich habe oft sagen hören, die Literatur heutzutage sei kühn. Ich, für meinen Teil, habe nie (an)

24 Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*. Frankfurt am Main: Luchterhand 1989, S. 153.

25 Kranz 1998, S. 49.

26 Bachmann, Ingeborg: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers (Dissertation Wien 1949). Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlass hg. von Robert Pichl. München / Zürich: Piper 1985, S. 116.

27 Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S. 81.

diese Kühnheit geglaubt.“²⁸ Sie begründet ihre Kritik damit, dass die Literatur „nicht einmal die Hälfte der Verbrechen“ ausdrücke, „die die Gesellschaft heimlich und ungestraft begeht jeden Tag“²⁹. Ihr Programm einer „schrecklichen Poesie“³⁰ dagegen soll ihrer Leserschaft die Augen öffnen, die sublimen alltäglich geschehenden Verbrechen wieder augenfällig werden lassen und den Blick freimachen für das „Ungeheuer“, den Menschen. Bachmann will aber kein „schönes Buch“³¹ und die Gesellschaft hat selbst „für dieses Buch zu fürchten“³².

Im *Todesarten*-Projekt beherrschen die weiblichen Hauptfiguren die Angst mit ihrem Sprechen nicht. Es ist eher die Angst, die das Sprechen der Protagonistinnen beherrscht. Das weibliche Ich kann über seine Angst mit seinem Geliebten nicht sprechen, und Franza kann ihre Angst nicht artikulieren. Sie schreibt ihrem Mann in einem Brief: „Ich kann aber nicht einmal sprechen darüber. Du weißt warum, ich kann nur nicht darüber reden.“³³ Jordan gegenüber kann sie nicht einmal unartikuliert schreien: „Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können.“³⁴ Nicht nur die Protagonistinnen, sondern auch ihre Sprache scheint von der Angst unterdrückt zu sein. Die Sprechweise wird eine Art Artikulationsort der Angst. Die Angst erregt bei ihnen einen Wiederholungszwang im Sprechen, das weibliche Ich verwendet immer dieselben Worte:

und solange ich noch reden kann, rede ich, es ist wichtig, dass ich rede, weißt du, ich rede nur noch, und bitte, red du doch mit mir [...], bitte erzähl mir etwas, rede mit mir [...], rede zu mir, [...] rede mit mir, es ist gleichgültig, was wir miteinander reden, nur irgend etwas, reden, reden, reden, dann sind wir nicht mehr in Sibirien [...].³⁵

Das weibliche Ich kann fast keine Worte mehr finden. Bei Franza kommen Angst und Unsicherheit in ihrem Denken und Sprechen: sie hat in der Wüste eine Angstvision, durch die sie in Orientierungslosigkeit stürzt und ihr Ich in zwei Teile gespalten wird. Ihr zerrissenes Denken und Sprechen spiegelt Bachmann in brüchigen Sätzen: „wer bin ich, woher komme ich, was ist mit mir, was habe ich zu suchen in dieser Wüste, trat, ja trat nicht, da ja nichts eintreten kann, da trat etwas sie nieder und mit ihr das andere [...]“³⁶ Laut Kranz sollen die Aneinanderreihungen von unvollständigen, bruchstückhaften Satzfragmenten Franzas psychische Zerbrochenheit veranschaulichen, die sie selbst kurz vor ihrem Tod thematisiert:

28 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 72.

29 Ebd., S. 72.

30 Ebd., S. 72.

31 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 651.

32 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 78.

33 Ebd., S. 146.

34 Ebd., S. 271.

35 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 525.

36 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 118.

Martin.
Unter hundert Brüdern.
Die Wüste ist etwas.
Der Rand der arabischen Wüste.
Von zerbrochenen, von zerbrochenen, das Zerbrechen.
Alle Vorstellungen zerbrochen.
Die Weißen.
Mein Kopf.
Die Weißen, sie sollen.
Sie sollen verflucht sein. Er soll.³⁷

Bachmann bringt damit im *Todesarten*-Projekt eine Problematik zur Sprache, die in Texten von anderen Autorinnen und Theoretikerinnen erst später aufgegriffen wird: den Zusammenhang von Sprachlosigkeit, ‚Weiblichkeit‘ und Angst. So wird in *Malina* die Protagonistin immer wieder als „stimmlos“ geschildert. Das weibliche Ich changiert zwischen dem Verlangen nach dem Sprechen und seinem Versiegen angesichts der Angst vor dem Wahnsinn, wenn es heißt³⁸:

Ich schreie [...], ich kann das Wort nicht aussprechen, das ich ihm zuschreien will [...], ich weiss, ich werde wahnsinnig, und um nicht wahnsinnig zu werden, spucke ich meinem Vater ins Gesicht, nur habe ich keinen Speichel mehr im Mund, es trifft ihn kaum ein Hauch aus meinem Mund.³⁹

In *Malina* wird der feministische Aspekt noch stärker betont, indem die Autorin ‚weibliche‘ Vorbilder oder Helferinnen der Protagonistin stumm bleiben lässt. Die Mutter des weiblichen Ich erscheint im Traum auch stumm, fällt aber durch ihre Abwesenheit auf. Nach der These von Luce Irigaray ist gerade die Mutter diejenige, die die Tochter eine neue Sprache lehren kann und soll.⁴⁰ Diese neue Sprache könnte die ‚männlichen‘ Codierungen aufbrechen und das ‚Weibliche‘ enthalten. In ihr könnte auch die Angst artikuliert werden.

Ingeborg Bachmanns Utopie von einer neuen Sprache erscheint in den Schluss-Szenen in *Malina* und in *Das Buch Franza*. Als Franza sich endgültig zu vernichten versucht, erscheint die „andere Stimme“, die ihr mitteilt: es gibt eine neue Sprache. Der Riss in der Wand symbolisiert auch sie, in die das weibliche Ich in *Malina* verschwindet: sie „ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.“⁴¹ Nach Ansicht Kranz’ bietet sie Schutz vor der ‚Sprache-des-Vaters‘⁴² und zugleich einen Ort für die Utopie einer

37 Ebd., S. 325, zitiert nach Kranz 1998, S. 53.

38 Kranz 1998, S. 58.

39 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 510.

40 Irigaray, Luce: Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 1991, S. 64.

41 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 337.

42 Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften (1953-54). Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1978, S. 66.

neuen Sprache, auf die der Riss verweist.⁴³

Franza und auch das weibliche Ich in *Malina* schreiben, und immer wieder thematisieren ihre Versuche die Angst, die Angst zu beschreiben. Das weibliche Ich unternimmt kurz vor seinem Ende vier Anläufe, sein Testament zu verfassen, welches, wie im ersten der vier Briefe angedeutet, an seinen Rechtsanwalt gerichtet ist. Jeder Brief hat einen anderen Wortlaut, aber den gleichen Anfang. Er lautet: „ich schreibe Ihnen in höchster Angst und fliegender Eile.“⁴⁴ Die Angst und diese Eile scheinen der Protagonistin am wichtigsten zu sein, als ob die weibliche Hauptfigur bereits ihre baldige Auflösung spüren würde. Ihre Angst wäre dann Todesangst, derer sie sich immer mehr bewusst wird.

Das Schreiben in Fragmenten ist auch ein durchgängiges Motiv in ihren Angsträumen: „es ist furchtbar, ich muss einen Brief schreiben, es entstehen lauter Briefanfänge [...], aber ich muss schreiben und einen Brief aus dem Haus bringen. Ich fahre zusammen und lasse den Kugelschreiber fallen. Denn mein Vater steht in der Tür ... und schreit.“⁴⁵ Weil das weibliche Ich Angst davor hat, von dem schreienden Vater beim verbotenen Briefschreiben entdeckt zu werden, können seine von Furcht sprechenden Briefe niemals über ein Anfangsstadium hinausgehen.⁴⁶

Auch im Romanfragment *Das Buch Franza* wird das Schreiben im Zusammenhang mit Angst thematisiert. Franza schreibt sämtliche Briefe, die oftmals „kaum über die Anrede“ hinausgehen, oder nur „Briefanfänge“⁴⁷ sind. Sie schickt beendete Briefe meistens nicht ab. Die Briefe, die die Angst thematisieren, verweisen auch in ihrer Form auf den Hilferuf der Protagonistin: sie haben meist fragmentarischen Charakter. In einem Brief an ihren Bruder, der nie weggeschickt wird, schreibt sie: „es ist so entsetzlich, ich fürchte mich“⁴⁸. Der fragmentarische Charakter dieser Briefe lässt sehen, in welcher beängstigten Situation sich die Schreibende befindet.

Die einzige Schrift an den Bruder, die wirklich verschickt wurde, ist ein dreiseitiger Hilferuf, in Form eines Telegramms. Inhaltlich und aufgrund seines Umfangs erhält er jedoch eher die Bedeutung des nie abgeschickten Briefes, der schon längst vorher fällig war. Vor dem Hintergrund dieses Hilferufes und mit dem Wissen um Franzas Schicksal in ihren Wiener Jahren lässt sich, neben der inhaltlichen Thematisierung von Angst, auch die fragmentarische Form der Schreibversuche der beiden Protagonistinnen aus *Malina* und *Das Buch Franza* als Artikulation von Angst begreifen. Wie das brüchige Sprechen (das hier erwähnt wurde) lässt also das brüchige Schreiben die Angst spürbar und sichtbar werden, ohne dass diese selbst thematisiert werden muss. In dem

43 Kranz 1998, S. 59.

44 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 685.

45 Bachmann 1995, Bd. 3., S. 530.

46 Kranz S. 59-60.

47 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 145.

48 Ebd., S. 145.

zerbrochenen Textkörper wird zugleich die Furcht artikuliert, sich eines Zeichensystems zu bedienen, das nicht das eigene ist. Das damit problematisierte Missverhältnis zur Schrift korreliert mit dem jahrtausendelangen Ausschluss des Weiblichen von ihr, so Kranz, sowie von der Geschichte insgesamt.⁴⁹ Daran erinnern in *Das Buch Franza* auch die Spuren des zerstörten Bildes der Königin Hatschepsut, „von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war“⁵⁰. Franza findet eine Parallele zwischen der aus der Geschichte ausgelöschten Hatschepsut und ihrem eigenen Schicksal.

Bachmann spielt darauf an, ob es für ihre Protagonistin auch eine andere Schrift außerhalb der symbolischen Ordnung geben kann, als Franza während ihrer Reise durch die Wüste Hieroglyphen zu lesen versucht. In dieser vorpatriarchalischen Bildersprache fühlt sich Franza schnell heimisch. „Sie lernte die Zeichen leicht lesen“⁵¹. Die lateinische Schrift gilt als Symbol für „männliche“ Repräsentationssysteme, und so stellen die Hieroglyphen einen Schriftzustand dar, in dem Gefühle und Empfindungen, auch die Angst, noch durch Bilder ausgedrückt werden konnten. Die Leerstellen konnten mit Hilfe von Hieroglyphen noch gestaltet werden.

Wenn die Schrift von den paternalen Strukturen losgelöst werden könnte, so legt der Text nahe, würde das z.B. für Franza die Befreiung von den zerstörerischen Zuschreibungen Jordans bedeuten. Es würde aber auch mit sich bringen, dass der Zugang zur „Schrift des Unbewussten“ ermöglicht wäre, einer Schrift also, die im Jahrhundert der Psychoanalyse ‚Authentizität‘ indiziert. So kann Franza angesichts der Hieroglyphen sagen: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.“⁵²

49 Kranz 1998, S. 51-60., Vgl. Abendroth, Heide-Göttner: Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalischen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung. München: Frauenoffensive 1982.

50 Bachmann 1995, Bd. 2., S. 274.

51 Ebd., S. 273.

52 Ebd., S. 116. zitiert nach Kranz 1998, S. 61.

Ágnes Gubicskó

Wer ist der Fremde?

Noch einmal über *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagra*n

*adódott valami pontatlanság, valami rés, nem
is egy, csúszások, rések, melyeken át mintha
egy idegen lényre lehetett volna látni, valakire*
Nádas Péter

Die Frage des Fremden „Wer ist der Fremde?“ ist eine metaphysische Frage, die syntaktisch der heideggerschen Frage „Was ist Metaphysik?“ entspricht, die nach Heidegger in einem wesentlichen Sinne zweideutig ist¹. Die Frage des Fremden ist also eine solche (wissenschaftliche) Frage, die – den Wortgebrauch von Bachmann benutzend – eher bloß eine *Scheinfrage* wird, einfach und furchtbar, insofern sie ihre eigene Existenz befragt.²

Unmittelbar vor der Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagra*n in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* wird eine Sehnsucht abgefasst: das Ich – ein Personalpronomen zwischen den zwei Eigennamen Malina und Ivan – möchte eine Legende in eine Inkunabel schreiben, die oder deren Hauptfigur, die Prinzessin, es nie gegeben hat, die zu schreiben weder eine echte Feder noch eine entsprechende Tinte zur Verfügung stehen, in der aber das Ich sich gern verstecken würde. Wenn wir uns an die Geschichte erinnern, sehen wir eine Prinzessin mit ihrem Rappen auf einem gefährlichen Gebiet ohne Grenzen im Galopp reiten, als die ungarischen Husaren mit ihren wilden asiatischen Pferden hereinbrechen und das Mädchen als Beute in den Hof des alten Königs mitnehmen. Die Prinzessin will aber nicht dem alten König zur Frau gegeben werden, sie denkt an Flucht, und da erscheint tief in der Nacht ein geheimnisvoller Fremder, von dem sie gerettet wird. Wer ist dieser *legendäre* Fremde, der allein mit seiner Stimme unsere verzweifelte Prinzessin bestrickt?

Die Legende schließt mit dem Satz der Prinzessin: „*Ich weiß ja, ich weiß!*“³ Der

- 1 S. Heidegger, Martin: Nachwort. In: Was ist Metaphysik? Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1955, S. 44.
- 2 Siehe Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. In: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper 1984 (3. Auflage), S. 182-199.
- 3 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 70.

Fremde beschenkt die Frau scheinbar mit irgendwelchem Wissen, das vorher in der Macht von niemandem im Leben der Prinzessin, auch nicht des Königs stand. Hat dieser Fremde mit der wahren Liebe, mit der Wahrheit zu tun? Wenn diese Vermutung richtig ist, und mehrere Zeichen weisen darauf hin, wie lässt sich dann die Szene interpretieren, wo er einen Dorn ins Herz der Prinzessin treibt, die blutend von ihrem Rappen fällt? Ist dieses Stechen weniger gewaltsam als die Methoden der ungarischen Husaren und des Königs? Denn obwohl die Prinzessin blutet, ist es bloß ein Stich eines Dornes, ein Stich eines Dornes einer Blume, die vom Fremden der Prinzessin als Geschenk überreicht wurde, und obwohl die Prinzessin blutet, versucht sie doch nicht zu fliehen, wie vorher vor dem König und dessen Soldaten, sondern sie lächelt: Wovon kann diese herzerreißende Geschichte handeln?

1. Der Gerichtshof befragt Sokrates, und Sokrates antwortet

Jacques Derrida argumentiert in seinem Essay⁴ über den Fremden, dass der Fremde nicht das absolut Andere, nicht das völlig Verschiedene, nicht das außerordentliche, mit niemandem vergleichbare Wesen ist, in dem keine menschliche Schwäche, oder eben keine menschliche Güte aufzudecken wäre. Als Beispiel bringt er Oedipus, das Internet beziehungsweise den Fremden (xenos) und Sokrates aus verschiedenen Texten Platos. Er versucht durch sie zu beweisen, dass das, was das System außerhalb sich selbst verorten will, eigentlich innerhalb und ein Teil des Systems ist, es entsteht sogar gerade durch dieses. Seine Beispiele sind negative Beispiele, er schreibt über Fremde, die vom System als schuldig verurteilt wurden, die für ihr Leben kämpfen müssen, die beweisen sollen, dass sie den anderen Menschen ähneln, dass sie keine Außenstehenden sind. Der Fremde von Bachmann ist demgegenüber ein Wesen, dessen Besonderheit nicht als ein störender Faktor erscheint, das keine Rolle der negativen Helden bekommt, sondern eher des geheimnisvollen Verführers, den die Prinzessin nicht sucht, um ihn auszuschließen oder einzuschließen, sondern ihn aufzunehmen. Spricht Bachmann vielleicht über einen ganz anderen Fremden als Derrida, und ist meine Arbeit auf einer falschen Fährte? Oder sind sie einander sogar sehr ähnlich, und ginge es eher darum, dass die Prinzessin sich zum Fremden anders verhält, als die Richter am Gerichtshof zu Sokrates, als der Chor zu Oedipus, oder die Polizei zum Internet?

Derrida zieht eine Analogie zwischen Oedipus und Sokrates, er vergisst zwar nicht, die Unterschiede zwischen ihnen zu erwähnen, behandelt sie aber als Nebensache

4 Derrida, Jacques: Az idegen kérdése: az idegentől jött. Ford. Orbán Jolán. In: Az Idegen. Variációk Simmetriától Derridáig. Debrecen: Csokonai 2004, S. 11-29.

und versucht in seinen Beispielen ein gemeinsames Merkmal hervorzuheben, um nachzuweisen, dass Oedipus den Menschen, die ihn angreifen, mindestens ebenso ähnelt, wie die technische Macht, das Internet, der staatlichen Macht, die sie regeln will. Deshalb möchte ich nur das eine Beispiel erwähnen und Sokrates herbeirufen, genauer gesagt seine Fremdheit in der Interpretation Derridas, weil wir durch die Figur von Sokrates vielleicht am überzeugendsten beweisen können, dass der Kavalier der Prinzessin von Kagran nicht perfekt ist, oder gerade im Gegenteil: er ist kein einfacher (Vater)mörder.

Sokrates steht vor dem Gericht, und versucht dafür zu argumentieren, dass er ein Fremder ist, und das tut er nicht, weil er als besonders auffallen will, sondern weil Fremde in Athen Rechte hatten, Sokrates will man hingegen töten. Athen behandelt Sokrates nicht einmal als Fremden, deshalb muss Sokrates den Fremden spielen, um am Leben zu bleiben, genauer gesagt, muss er beweisen, dass er eigentlich nichts anderes machen kann, als die Rolle des Fremden zu spielen, und obwohl er eine besondere Sprache spricht, ist es eben diese Sprache, durch die er ein Recht zum Leben hätte. Wenn wir *Kriton* von Plato lesen, sehen wir, dass Sokrates vor dem Gerichtshof steht, und sich von den Richtern befragen lässt. Gegen seine Gewohnheit fragt er hier nicht, er benutzt die Taktik des Fremden nicht, der im *Sofist* Platons die These von Parmenides hinterfragt, obwohl diese zwei – fragen und sich befragen lassen – in ihrem Ziel einander ähnlich sind. Wie könnte aber das Fragen für jemanden das Recht zum Leben sichern? Sokrates als Fremder, dem die Richter verschiedene Fragen stellen, ähnelt dem Gast, bei dem sich der Herr des Hauses nach seinem Namen, Befinden, seiner Familie erkundigt, und er wird nur aufgenommen, wenn er für das Haus keine Gefahr bedeutet. Wenn er antworten kann, wenn er sagen kann, was sein Name ist. Der Fremde wird nur dann als Fremder behandelt, es wird nur dann mit ihm ein Vertrag geschlossen, wenn er den Sitten des Hauses entspricht, und wenn er befragt wird, antwortet er, er kann sich vorstellen, er hat einen Eigennamen, einen Familiennamen, weil er eine Familie hat. Und wenn er eine Familie hat, gehört er dann zu einer Gruppe, die ein Teil der Gesellschaft ist. Wenn Sokrates erlaubt, dass man ihm Fragen stellt, und er antwortet, dann folgt daraus, dass auch er genau so viel Recht zum Leben hat wie ein jeder der Bürger von Athen. Wenn er antworten kann, wenn er fähig ist zur Kommunikation, dann ist seine Sprache kein *selbstständiges*, getrenntes System, das von der Sprache des Rechtes unabhängig ist, selbst wenn es mit dieser nicht vollkommen gleich, sogar ihr fremd ist. Sokrates weist so trotz seines gehorsamen Verhaltens – ohne Fragestellung und Versicherung – auf seine Unschuldigkeit und Menschlichkeit hin. Zugleich aber auch darauf, dass die Gastfreundschaft von Athen falsch ist, weil sie nicht bedingungslos ist, weil die Gerechtigkeit für das Recht heterogen ist, und aus dem Aspekt dieser heterogenen Gerechtigkeit ist die „Unschuldigkeit“ des Menschen nicht gerecht. Für Sokrates ist die Gerechtigkeit, die heterogen ist, außerhalb der Stadt, er hat aber nur die Möglichkeit,

innerhalb der schuldigen Stadt zu leben, deshalb erscheint er als Fremder dazwischen, an der Grenze von Athen, wo er seine Fragen stellt und im System herumstochert, das ihn zustande gebracht hat. Während er beteuert, dass er eine Sprache und Familie hat, dass er ein Mitglied der Stadt ist, befragt er sie zugleich.

2. Der geheimnisvolle Fremde sticht die Prinzessin, und die Prinzessin spürt das

Der Kavalier der Prinzessin von Kagraan wird von niemandem verfolgt, so kann man in der Legende über keine Verhandlung lesen, wo er sich verteidigen müsste, dass er ein Teil der Gesellschaft ist, dass er fremd ist. Als ob er nicht einmal fremd sein wollte, ist er nicht geneigt, seinen Namen dem Mädchen mitzuteilen, wenn er überhaupt einen hat. Will der Fremde in der Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagraan* das Synonym der heterogenen Gerechtigkeit werden? Es weisen mehrere Zeichen darauf hin: „*Tief in der Nacht, da meinte sie [die Prinzessin von Kagraan, Á.G.], eine Stimme zu hören, die sang und sprach nicht, die raunte und schläfernte ein, dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie und in einer Sprache, die sie bestrickte und von der sie kein Wort verstand.*“⁵ Nachdem die ungarischen Husaren die Prinzessin gefangen genommen hatten und in ihrem Lager bewacht hatten, um sie in die Burg ihres Königs mitzunehmen, weil der König sie heiraten wollte, und während das Mädchen eben an die Flucht dachte, fing eine Stimme in der Nacht an, charmant zu singen. Von dem Lied versteht die Prinzessin kein Wort, es schläfert sie ein, und es verführt sie aus ihrem Zelt.

*Vor sich sah sie plötzlich, in einen langen schwarzen Mantel gehüllt, einen Fremden stehen, der nicht zu den roten und blauen Reitern gehörte, er verbarg sein Gesicht in der Nacht, aber obwohl sie ihn nicht sehen konnte, wußte sie, daß er sie um sie geklagt und für sie voller Hoffnung gesungen hatte, mit einer nie gehörten Stimme, und dass er gekommen war, um sie zu befreien.*⁶

Wir erinnern uns an Sokrates, der mit seinem besonderen Sprechen als Fremder in der Stadt Athen erscheint. Der Fremde in der Nacht spielt aber nicht mit den Richtern, mit den Gesetzen oder für die Gesetze, sondern für eine gefangen genommene Prinzessin, die er befreien will. Es liegt hier nicht im Interesse des Fremden, dass er auf die gestellten Fragen antwortet. Er legt bei zwei Gelegenheiten zwei Finger auf seinen Mund, damit die Prinzessin nicht mehr fragt, wer er ist. Einmal, wenn sie sich treffen und er sie befreit, und dann als er nach seiner Abfahrt der allein gelassenen und einsamen, im

5 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 64.

6 Ebd., S. 64.

Morast umherirrenden Prinzessin wieder erscheint. Wenn er in einer unverständlichen Sprache singt und seinen Namen nicht sagen kann, wenn er eine besondere Sprache spricht und nicht fähig ist sich vorzustellen, dann ist er ein Mensch, der außerhalb der menschlichen Gewohnheiten steht, der keinen Eigennamen, also keine Familie hat, der zu keiner menschlichen Gesellschaft gehört, oder zumindest ruft er eine Vorstellung eines solchen Lebewesens hervor. Als ein Hinweis auf seine Wurzellosigkeit lese ich auch den Teil der Legende, worin der Fremde der Prinzessin eine Blume – „*gewachsen in der entfesselten Nacht, röter als rot und nicht aus der Erde gekommen*“⁷ – überreicht. Die Blume des Fremden ist nicht in einer traditionellen Weise zustande gekommen, ist nicht aus der Erde gekommen. Aber sie hat doch einen Ursprung, irgendwo in der Nacht, also ist sie kein völlig außenstehendes, von allem abweichendes Ding, das man sich nicht vorstellen kann, weil man sich nichts vorstellen kann, das nicht durch etwas anderes entsteht, dem ein anderes Ding nicht vorangeht, in der Wirklichkeit ist es unmöglich etwas zu beschreiben, das nichts ähnlich ist. Was völlig fremd, absolut anders ist – darüber kann man nicht sprechen. Aufgrund dessen – obwohl die Figur des Fremden durchaus verdächtig⁸ und exotisch ist – denken wir nicht, dass er keine menschlichen Eigenschaften hat, selbst wenn er in uns besondere, ungewöhnliche Gefühle erweckt. Als der Fremde nach seiner Abfahrt der Prinzessin wieder erscheint, fangen sie an sich zu unterhalten, sie stellen einander gegenseitig Fragen, und diesmal antwortet der Fremde, so entsteht ein Dialog, aus dem ich jetzt einen kurzen Teil zitiere: „*die Prinzessin fragte: Mußt du zu deinem Volk zurück? Der Fremde lächelte: Mein Volk ist älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut*“⁹. Derrida spricht darüber, dass dadurch, dass jemand auf die Fragen antwortet oder eben fragt, also an einer Kommunikation teilnimmt, bewiesen wird, dass diese Person die Sprache nicht zum ersten Mal hört, also dass sie auch bisher schon daran Teil hatte. Ebenso wird dadurch, dass jemand über einen Eigennamen verfügt, bewiesen, dass er Eltern, eine Familie, ein Volk hat. Der Fremde nennt der Prinzessin seinen Namen nicht, zuerst will er nicht einmal reden, oder zumindest singt er geheimnisvoll, aber schließlich fängt er an zu sprechen, und obwohl er seinen Namen auch später nicht zu erkennen gibt, weist er auf sein Volk hin. Er hat also ein Volk, selbst wenn es in alle Winde zerstreut ist. Als ob die Hülle des Fremden zu fallen anfangen würde, kommt er uns nun bekannter vor, weil er uns ähnlich ist. Aber

7 Ebd., S. 68.

8 Statt der Blume des Fremden sieht die Prinzessin zuerst ein Geisterlicht, wovor sie Todesangst haben wird, und das neben dem Heideggerschen „Licht des Seins“ (Vgl. Heidegger 1955, S. 7.) auch an die unheimlichen Beispiele von Freud erinnert. Vgl. Freud, Sigmund: A kísérteties [Das Unheimliche]. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások. Budapest: Filum 2001, S. 245-281.

9 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 69.

seine Fragen: „*Was ist ein Jahrhundert?*“, „*Was sind Stadt und Straße?*“¹⁰ wirken – als ob wir Sokrates hören würden – besonders und naiv. Wer ist denn dieser Fremde?

Was sind Stadt und Straße? Fragte der Fremde betroffen. Die Prinzessin geriet ins Staunen, sie sagte: Aber das werden wir bald sehen, ich weiß nur die Worte dafür, doch wir werden es sehen, wenn du mir die Dornen ins Herz treibst, vor einem Fenster werden wir stehen, laß mich ausreden! Es wird ein Fenster voller Blumen sein, und für jedes Jahrhundert wird eine Blume dahinter aufgehoben sein, mehr als zwanzig Blumen, daran werden wir erkennen, daß wir am richtigen Ort sind, und es werden die Blumen alle wie diese Blume hier sein!

Die Prinzessin schwang sich auf ihren Rappen, sie ertrug die Wolken nicht mehr, denn der Fremde entwarf schweigsam seinen und ihren ersten Tod. Er sang ihr nichts mehr zum Abschied, und sie ritt ihrem Land mit den blauen Hügeln entgegen, das in der Ferne auftauchte, in einer fürchterlichen Stille, denn er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben, und inmitten ihrer Getreuen im Burghof fiel sie blutend von ihrem Rappen. Sie lächelte aber und lallte im Fieber: Ich weiß ja, ich weiß!¹¹

In den zwei letzten Absätzen der Legende können wir über Dornen lesen, über die Dornen des Fremden, über die die Prinzessin zuerst behauptet, wenn der Fremde sie ihr ins Herz treibt, dann wird sie sehen, sie wird die Stadt und die Straße sehen, wofür sie jetzt nur die Worte weiß, und später – wenn der Fremde ihr den ersten Dorn wirklich ins Herz treibt – taucht das Land mit den blauen Hügeln der Prinzessin auf, das sie schon seit langem gesucht hat, und sie findet endlich heim. Der Dorn bringt so einerseits etwas zusätzliches in die Worte, durch ihn werden die Stadt und die Straße sichtbar, also können wir vielleicht sagen, dass die Worte durch ihn eine Bedeutung bekommen, andererseits findet die Prinzessin mithilfe dieses Dornes heim, vom gefährlichen Gebiet kehrt sie in ihr Land mit den blauen Hügeln zurück, sie kehrt in die Gesellschaft heim. An den Dorn knüpft der Text die Begriffe der Bedeutung und der Gesellschaft, und dieser Teil spricht wieder dagegen, dass der Fremde vom menschlichen System oder von den Systemen unabhängig wäre. Er bringt das Mädchen sogar in die Gesellschaft zurück: befreit sie zuerst aus dem Hof des Königs, bald verlässt er sie und lässt zu, dass sie in gefährlichen Wassern herumirrt, bald führt er sie mit einem Stich in ihr Land zurück, in die sichere Burg. Ist auch der Fremde eine Figur, die bloß danach strebt, das Mädchen in die Gesellschaft einzufügen? Unterscheidet er sich letzten Endes nicht vom König, der die Prinzessin in seine Burg schleppen wollte, um sie zu heiraten? Warum sehnt sich das Mädchen nach dem Fremden, während sie aus dem Hof des Königs zu fliehen versucht, auch dann noch, als er in ihr Herz einen Dorn sticht, und sie blutet. Die Prinzessin lächelt auch da noch und lallt im Fieber: „*Ich weiß ja, ich weiß!*“

Was ist es, was die Prinzessin weiß? Der Fremde führt sie in die Gesellschaft zurück, aber so, dass das Mädchen etwas weiß und auch froh ist. Vorher sagte die Prinzessin

10 Ebd., S. 69.

11 Ebd., S. 69f.

zu ihrem Verführer: „*Ich weiß, wir werden einander wiedersehen*“¹². Der Fremde ist nicht gleich mit dem König, er zerrt das Mädchen nicht in die Burg, sondern er zeigt ihr, woraus sie gebaut wurde, dass es darin Lücken gibt, und so versucht das Mädchen nicht zu fliehen. Er bringt es ins Leben so zurück, dass er es zuerst im Morast, im Wasser herumirren lässt, damit die Prinzessin sieht, dass die Wirklichkeit, wie Klagenfurt, in einem Morast gebaut wurde, dass sie nicht von vornherein gegeben ist. Dass die Wahrheit heterogen ist.

Der Fremde der Prinzessin von Kagran erscheint im Vergleich mit dem von Derrida zitierten Sokrates als positive Figur, den Unterschied zwischen ihnen kann man aber mit einer positiv-negativ Opposition nicht beschreiben. Die Opposition ist die Folge des Gesichtspunktes: Während Sokrates vor den Richtern steht, steht der Fremde der Legende vor einer Prinzessin, die man eher mit einem begeisterten Schüler vergleichen könnte als mit dem Gesetz.

Der Fremde sticht das bis dahin im Morast herumirrende Mädchen, und es kehrt in ihr Land mit den blauen Hügeln zurück: diese Szene zeigt eine Analogie mit der Sage des heiligen Georg, die im ersten Absatz der Legende erwähnt wird: „*der heilige Georg, der den Lindwurm in den Sümpfen erschlagen hat*“¹³. Den Roman *Malina* behandle ich bei dieser Gelegenheit nicht, ich möchte nur bemerken, dass im Roman an mehreren Stellen auf die Legende hingewiesen wird, so dass zwischen den Figuren eine Parallele hergestellt wird:

wenn ich besser gelaunt war, ließ ich ihn aus der Wirklichkeit verschwinden und brachte ihn unter in einigen Märchen und Sagen, nannte ihn Florizel, Drosselbart, ich ließ ihn aber am liebsten den hl. Georg sein, der den Drachen erschlug, damit Klagenfurt entstehen konnte, aus dem großen Sumpf, in dem nichts gedieh.¹⁴

Aufgrund dessen können wir sagen, wenn es zwischen dem mörderischen/heiligen Georg, dem Fremden und Malina Parallelen gibt, dann sind die Attribute des Fremden auf Malina zu übertragen, und umgekehrt. Denn es handelt sich um drei Mörder, die, da sie für edle Ziele kämpfen, auch positive Werte vertreten. In meiner Interpretation ist die Figur des Fremden mit der geheimnisvollen Figur von Malina – worauf schon auf der ersten Seite hingewiesen wird¹⁵ – viel mehr zu vergleichen, als mit Ivan,¹⁶ aber das

12 Ebd., S. 68.

13 Ebd., S. 62f.

14 Ebd., S. 20-21.

15 Wonach Malina der Autor eines Werkes mit dem Titel Apokryph ist, aber er ist „aus Gründen der Tarnung Staatsbeamter der Klasse A, angestellt im österreichischen Heeresmuseum“ (Ebd., S. 11.), oder an einer anderen Stelle können wir über seine Tarnkappe, sein fast geschlossenes Visier lesen (Ebd., S. 300.).

16 Aus diesem Grund bin ich mit der Feststellung von Bärbel Lücke nicht einverstanden, die in ihrem Buch, in dem sie den Roman *Malina* interpretiert, auch über die Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* schreibt –, dass, während der heilige Georg mit Malina in Parallele

bedeutet nicht, dass Ivan nicht fremd ist, oder dass die Figuren von Malina und Ivan eindeutig zu trennen sind.¹⁷

3. Wer ist der Fremde?

Zurückkehrend zu der Frage des Fremden „Wer ist der Fremde?“ könnten wir anhand der Arbeit sagen, dass er eine Sokrates ähnliche ironische *Figur* ist. Sokrates ritt natürlich wahrscheinlich nie in schwarzem Mantel entlang der Donau, und er verführte wahrscheinlich nie Mädchen aus den Zelten der ungarischen Husaren – wie auch Jesus Christus, Paul Celan, oder ein/e Verteter/in eines bestimmten Feminismus als einige der möglichen Interpretationen des Fremden mit diesem nicht identisch sind –, die Ähnlichkeit zwischen ihnen besteht eher in ihren besonderen Fragen und ihrem besonderen Verhalten.

Aus einem subjekttheoretischen Aspekt ist der Fremde der Legende ein Mensch, dessen Gestalt und Äußerungen nicht klar sind, sondern sie sind dunkle, unidentifizierbare *Figuren*. Der Fremde ist so kein eindeutig männliches Ebenbild der Prinzessin¹⁸,

steht, weil sie beide die Maskulinität vertreten (95-96), die Figur des Fremden der Figur von Ivan ähnelt (97-99). Der Interpretation von Lücke widersteht der Bachmannsche Text, da seine Interpretation bestimmte Textteile außer Acht lässt, als Beispiel hebe ich aus der Analyse einen Teil hervor, der zuerst von Bachmann zitiert, später erklärt wird: „Es wird in einer Stadt sein, und in dieser Stadt wird es in einer Straße sein [...], wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein“. Das ist ein deutlicher Hinweis auf Wien, auf die Ungargasse, auf die Kartenspiele mit Ivans Kindern“ (99). Wenn die Prinzessin dem Fremden sagt, dass sie nach Jahrhunderten Karten spielen werden, ist das kein Beweis dafür, dass der Fremde mit Ivan gleichzusetzen ist, denn das Ich spielt Karten später nicht mit Ivan, sondern mit den Kindern von Ivan, die zudem Ivan nicht ähnlich sind. (Vgl. Bachmann 1984, Bd. 3., S. 133.) Oder z.B. stellt Lücke – ich meine, mit gutem Grund – das Ende der Legende und des Romans in Parallele, nach ihrem System ist Ivan so aber der Mörder, während dort nur Malina anwesend ist. Lücke, Bärbel: Ingeborg Bachmann: Malina. München: Oldenbourg 1993. – Sigrid Weigel verknüpft den Fremden wieder mit der Figur von Ivan, weiterhin – von einem großen Teil der Rezeption abweichend – bestimmt sie das Ich, und nicht Malina als alter ego (was meiner Meinung nach nur mit der Ausdehnung der Begriffe (Fremder, alter ego) interpretierbar ist), nicht bloß trennt sie so den Begriff des Fremden und des alter ego, sondern sie stellt sie einander gegenüber. In: Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003, S. 526-534. – Rita Svandrlik verbindet die Figur des Fremden schon mit Malina, sie reduziert sie aber auf ein aktiv maskulines Prinzip. Vgl. Svandrlik, Rita: Figurationen der Kunst in Ingeborg Bachmanns Werk: Orpheus, Undine, Prinzessin von Kagran. In: Cultura tedesca. 25: Ingeborg Bachmann. A cura di Robert Pichl e Barbara Agnese. Roma: Donzelli editore 2004, S. 165.

17 Vgl. Hima, Gabriella: A dialógus szerepe az elhallgatott történet föltárásában. Ingeborg Bachmann: Malina. In: Tu felix Austria. Halál és mítosz a mai osztrák prózában. Budapest: Széphalom 1995, S. 105.

18 Deshalb bin ich mit Interpretationen, die Malina mit der Vaterfigur vergleichen, oder als Zwilingsbruder bestimmen, nur zum Teil einverstanden. Siehe z.B. Fritz, Walter Helmut / Heißen-

der unheimliche Fremde als Doppelgänger ist ein in einen schwarzen Mantel gehülltes nicht erkennbares Wesen, mit einem Freudschen Terminus könnten wir auch sagen, dass er der Kastrierer der sich nach der Erkenntnis sehnenen Identität des Wissens ist.¹⁹

Aus einem sprachtheoretischen Blickwinkel – der keine der Subjekttheorie fremde Kategorie ist – provozieren die Rhetorik des Fremden, seine Fragen, Antworten, seine unartikulierte Singstimme, seine unverständlichen oder mehrdeutigen Äußerungen²⁰ die der Kommunikation dienende Sprache, aber sie sind nicht gegen die Kommunikation, sondern gegen den Glauben am Verstehen. Der Fremde repräsentiert eher die Bewegung eines Textes als ein Werk.

Aufgrund von alledem scheint es so, dass es einen Unterschied zwischen dem verletzenden Dorn des Fremden und dem Verfolgen der ungarischen Husaren gibt, und dieser Unterschied hat etwas gemeinsam mit der Unterscheidung, die Bachmann zwischen dem Surrealismus und der Diktatur feststellt:

alle die Schriftsteller, Maler, verrufen waren, geächtet, am Leben bedroht in der deutschen Diktatur, und doch bleibt ein Rest, unaufgeklärt, ein Verdacht, daß die Opfer, ohne zu ahnen, was sie taten, ihre Sprache sich im Extrem mit der Sprache der Gewalt berühren ließen. Natürlich hatte der Surrealismus Geist, Anti-Bürger[lichkeit], er wollte im Ernst schockieren, er hatte nichts gemein mit der faktischen Mordpraxis, die später von ganz anderer Seite eingeführt wurde.²¹

Können wir die Figur des Fremden als die Verkörperung bestimmter gegen die Ästhetik wirkender avantgardistischer Richtungen verstehen?²²

Es erhebt sich die Frage, ob die Äußerungen, die die komplette Bestimmung des

büttel, Helmut: Über Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 138.

Sabine Müller (Wien) machte mich bei einer Konferenz – wo ich über das Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* von Elfriede Jelinek, an dessen Ende die zwei Frauen zusammenwachsen, zu sprechen versuchte –, darauf aufmerksam, dass zwischen diesen zwei Texten vielleicht eine Parallele zu ziehen ist. Anhand einer solchen Parallele wäre *Malina* wieder eher eine weibliche Figur, in einem psychoanalytischen Sinn die Figur der Mutter, die Herrin an der Grenze der zwei Geschlechter.

19 Wenn Freud in seinem Essay *Das Unheimliche* die Kastration des Jungen mit dem Vater verbindet, spricht er von einer gespaltenen Vater-Imago (guter Vater, böser Vater), und obwohl er die lebende Puppe (Olympia) und das weibliche Geschlechtsorgan als parallele Beispiele zum Vater erwähnt, auf die Weiblichkeit, und so auf die Ambivalenz dieser unheimlichen Seite (Sandmann) weist er doch nicht hin. Hier bemerke ich noch, dass die Legende (und der Roman) aus dem Aspekt der Figurenkonstellation eher mit dem von Freud analysierten Sandmann vergleichbar ist, als mit den Geschichten von Oedipus und Sokrates, rhetorisch ist der Fremde (und *Malina*) aber der Partner von Sokrates.

20 Vgl. den Begriff der „poetischen Sprache“ von Julia Kristeva. Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übersetzt von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

21 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 204-205.

22 Kristeva weist – wenn sie die Revolution der poetischen Sprache, mit der im Zusammenhang sie auch über „den Fremden“ spricht, analysiert und beweist – auch auf avantgardistische Autoren hin. Siehe Kristeva 1978.

Fremden zustande bringen, und ihn ausschließen oder integrieren (in vielen Fällen vielleicht gar nicht mit einer bösen Absicht), ihren Standpunkt beim Lesen eines solchen an die ästhetischen Grenzen rührenden Textes, wie der Roman *Malina* von Bachmann, verändern, und ob sie ihn nicht in die Kategorie z.B. der Kunst einschließen, die sie als Freizeitprogramm verstehen. Ich denke hier an die Filmadaptation von Werner Schroeter, oder unter anderem an die Aufsätze und Rezensionen, die den Roman auf eine simple love story reduzieren²³, während die Frage des Fremden („Was ist ein Jahrhundert?“) oder die auf den Fremden bezogene Frage („Wer ist der Fremde?“) rhetorische Frage sind, von denen wir nicht entscheiden können, ob sie wirklich wissen wollen, *was* ein Jahrhundert ist, *wer* der Fremde ist, oder ob sie bloß sagen: es ist unmöglich dies aufzudecken.²⁴ Die Literaturwissenschaftler können die Figur des Fremden interpretieren, aber sie sind nicht fähig, sie zu erkennen, weil die *Figur* mehrdeutig ist, ironisch, und eben diese Mehrdeutigkeit, diese Heterogenität sichert Legitimität für die verschiedenen Interpretationen, ein Leben also, ohne das die Literatur – wie Bachmann schreibt – ein Friedhof wäre.²⁵ So integriert sich der *Begriff* des Fremden in die Frage, ob er seine Fremdheit (zum Teil) bewahrt.²⁶

23 Was selbst Bachmann nach ihrem am 14. April 1971 Otto Basil gegebenen Interview wunderte. Siehe Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S. 104.

24 Vgl. das Beispiel von Paul de Man: „Von seiner Frau gefragt, ob er seine Bowling-Schuhe drüber oder drunten geschnürt haben will, antwortet Archie Bunker mit einer Frage: »Was is' der Unterschied?«. Als eine Leserin von erhabener Einfalt erklärt ihm daraufhin seine Frau mit größter Geduld den Unterschied zwischen drüber Schnüren und drunter Schnüren, worin auch immer der liegen mag, aber ruft dadurch nur einen Wutausbruch hervor. »Was is' der Unterschied?« fragte nicht nach dem Unterschied, sondern meinte statt dessen: »Ich pfeif' auf den Unterschied.« Dasselbe grammatikalische Muster erzeugt zwei einander wechselseitig ausschließende Bedeutungen: die buchstäbliche Bedeutung fragt nach dem Begriff (des Unterschieds), dessen Existenz von der figurativen Bedeutung in Abrede gestellt wird.“ In: Man, Paul de: Semiotologie und Rhetorik. In: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 31-32. Ich bemerke, dass Paul de Man eine eventuelle Ironie der Frau nicht in Betracht zieht.

25 Bachmann, Ingeborg: Literatur als Utopie. In: Werke. Bd. 4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper 1984, S. 260.

26 Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 213.

Eine österreichische Geschichte

Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*

Ein mögliches Zentrum oder einen Ausgangspunkt zum Verstehen des Werkes von Ingeborg Bachmann bildet der sprachlich erschwerte Dialog als der einzige Weg zur Ausgrenzung des individuellen Seins. Die auktoriale Absicht dieses Existenziell-Poetischen betont den Ausdrucksmangel der Sprache, die sich in ihrem alltäglichen Situiertsein nur als Fallen und Fälle artikuliert. Der Einsatz ist die Bewegungskraft der mangelnden Sprache: Inwiefern können die sprachlichen Grenzen – seien sie sprachgeographische, kulturhistorische oder geschlechtliche Grenzen – aufgehoben werden? Wenn das Bachmannsche Erzählen ins Offene gerät, wird diese Grenze sichtbar, die Grenze, die in dem von der Abwesenheit des Dialogischen verursachten Krisenfall noch zu übertreten ist.¹ Die mögliche Grenzüberletzung (in einem Kopieren der prätextuellen Begrifflichkeit) erscheint doch am jeweiligen Ende des Erzählens. Durch das kontinuierliche Schreiben und Lesen wird das Monologische am Text aufgehoben und diese dialogfähige erzählende Ganzheit kann zum Verstehen des Existenziellen einen zeitdeckenden Ort eröffnen. Drei Werke gehören zu diesem Organischen: der Roman *Malina* (1971) und die Erzählbände *Das dreißigste Jahr* (1961) und *Simultan* (1972), die sogar zum Roman als Ort einen zeitlichen Rahmen bilden. Die anderen sind Fragmente und Bruchstücke wie die postum erschienenen Teile des 'Todesartenzyklus' *Der Fall Franza* und das *Requiem für Fanny Goldmann* (1979). Beides fokussiert aber wie die erzählerische Ganzheit in ihrem Fragmentarischen die ersehnte Sehnsucht nach der Übertretung der Grenzlinie zwischen äußeren und inneren Welten. Die Teile der Ganzheit und die Bruchstücke als Satelliten derselben Ganzheit generieren ein ständiges Gehen und Denken in einer Heimatlosigkeit, die die apollonische Sprache zum Schein zertrümmert. Das Bachmannsche Gedächtnis, das zu gleicher Zeit persönlich und historisch ist, strebt nach seiner wiederholenden Ich-Neuformulierung in einer Kontraselektion der alltäglich herrschenden Gaunersprache der bestehenden Welt.

Es führt zu nichts, wenn man das späte Wortkarge am lyrischen Text von Bachmann und ihr Verstummen mit der endgültigen Grenzüberletzung des Unsagbaren erklären würde. Vom Anfang des poetischen Schaffens an versuchte sie eine neue Welt zu er-

1 Pichl, Robert: Ingeborg Bachmanns „offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin. Wien: Hora 1994, S. 97-111.

schaffen: im Namen einer anderen Sprache des Moralisch-Poetischen. Ich zitiere *Das dreißigste Jahr*:

Ich, dieses Bündel aus Reflexen und einem gut erzogenen Willen, *Ich* ernährt vom Abfall aus Geschichte, Abfällen von Trieb und Instinkt, *Ich* mit einem Fuß in der Wildnis und dem anderen auf der Hauptstraße zur ewigen Zivilisation. *Ich undurchdringlich*, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes *Ich aus Schweigen*....²

Die Welt jenseits des Schweigens und jenseits aller Arten von Grenzen artikuliert sich in den 'schönen Worten' des Weiblichen. Dies ist aber ein Nicht-Ort, der nur in der Opposition zu dem Anderen aufzudecken ist, und eine Sprache, die eben in der Ausgegrenztheit des Anderen legitimiert werden kann. In der Dialogizität zwischen den Bachmannschen Fragmenten und der Utopie als ein zu erschaffender sprachlicher Nicht-Ort bleiben die Sätze einfach Sätze.³ Das Werk und damit das Lebenswerk in seiner Abwesenheit bestimmen die Logik des Erzählens über das Unerzählbare, und was hier zum Ausdruck kommen kann: die Aufdeckung der verschwiegenen, der nicht bis zum Ende erzählten Geschichte des Weiblichen. Die radikale Erfahrung, es gibt keine neue Welt ohne neue Sprache, wurzelt in den Erzählungen *Das dreißigste Jahr* und *Alles*. Die letzten Erzählungen und besonders *Drei Wege zum See* im Band *Simultan* fragen nach dem Kulturanthropologischen, das auch die in der sogenannten neuen Welt weiterlebenden Ursprachen und Schicksalgeschichten bestimmt. Zwischenkapitel bildet der Roman *Malina*: mit der Auslöschung des Ich in seinem Geschlecht. Die Rahmengeschichte des Erzählwerks von Bachmann spricht über die Vernichtungskraft der gewollten Emanzipation, über den archetypischen Androgynitätsmythos, über die gescheiterten und Fragment gebliebenen Dialogeffekte zwischen dem Individuum und seiner Weltganzheit.

Dass sich Bachmann von der lyrischen Schrift abwendet, ist eine Message. Sie ist aber keine Erzählerin geworden. Der Erzählband *Das dreißigste Jahr* ist das Resultat einer Grenzübertretung, in der andere Möglichkeiten zum Schreiben eröffnet werden. Das lyrische Erzählen tritt an die Stelle des lyrischen Ich. Und dies liquidiert sich selbst in der neuen Sprache. Ich zitiere Bachmanns 'er' aus dem Text *Alles*:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück.⁴

Man muss die verwirrte, von Babel geerbte Sprache, die in einer logisch-gramma-

2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 102.

3 Lányi, Dániel: „Nem jön el, mégis hiszek benne“. Mondatok Ingeborg Bachmann mondatairól. In: Nappali ház 2 (1993), S. 45-50.

4 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 143.

tischen Struktur neutralisiert werden kann und die sogar zu beschreiben, zu regulieren und normativ zu gestalten ist, übertreten. Nur von diesem Punkt aus ist es möglich, eine poetische Sprache zu schaffen. Das normative Weltsystem ist aber eben durch einen poetischen Versuch gefährdet. Der subjektive Erzähler kann dem Fall nicht entgehen, aber das Normative und das Neue als Existenzbegriffe und Richtungen werden infrage gestellt. Der Erzähler kann sich von dem 'weltlichen' Sprachgebrauch, der zur Ausgegrenztheit der Welt beiträgt, nicht desinifizieren. Dieser Ich-Erzähler, der sonst ein 'er' ist, grenzt sich selbst von seiner Frau ab, sein Kind, das über die Sprache der Welt noch nicht verfügt, ist unschuldig in der Sprachlosigkeit, muss aber die Aufgabe übernehmen, sich als Erlöser zu verwirklichen. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum schreiben:

Alles ist vor allem die Geschichte dieses Kindes, in das der Vater, selbst unfähig zu einem Neubeginn, ein euphorisches Zukunftsbild projiziert, wobei das Kind im Dienste seiner Erlösungssehnsucht mißbraucht wird. Das heimliche, unmittelbare Verlangen des Mannes ist, daß sein Kind aus eigener Kraft ein neuer Mensch werden soll.⁵

Was aber dem Vater nicht gelingt, muss auch dem Kind misslingen. Die Sozialisierungsakte verweisen darauf, dass der Glaube an die Utopie zur Erschaffung einer neuen Welt nicht genügend ist. Und dieser Versuch wird stark bestraft. Ich zitiere wieder Koschel und Weidenbaum:

Das Kind, das seinem Vater den Tribut an Traumerfüllung schuldig bleibt, wird verworfen, abgelehnt, ohne Gnade. Liebesentzug als Strafe, da der Vater sich als oberste, nur sich selbst verantwortliche Instanz versteht. Ein strafender Gott. Und eine subtile, sehr subtile Unmenschlichkeit.⁶

Das Kind kommt bei einem Schulausflug durch einen Sturz von einem Felsen ums Leben. Dieser Sturz ist ein Fall, der endgültige Sündenfall für den Vater. Was für ein lebensgefährlicher Versuch und Fall ist dies im Verhältnis zu dem des Protagonisten in der Erzählung *Das dreißigste Jahr*. Das Baumpflanzen, das Kinderzeugen würden noch eine Richtung sichern. Die Erzählung *Alles* thematisiert die gescheiterte Variation dieser Richtung. Der Text ist in diesem Sinne eine existenzgefährdende Antwort auf die Fragen: Ist das bescheiden genug? Ist es einfach genug? Der subjektive Erzähler in *Alles* betrachtet sein Kind im Interesse der neuen Welt. Der Versuch ist, das Kind als Fall zu betrachten, eine Absage, ein Verschweigen. Ich zitiere den Ich-Erzähler:

Ich denke nicht mehr, sondern möchte aufstehen, über den dunklen Gang hinübergehen und, ohne ein Wort sagen zu müssen, Hanna erreichen. Ich sehe nichts daraufhin an, weder meine Hände, die sie halten sollen, noch meinen Mund, in den ich den ihren schließen kann. Es ist unwichtig, mit

5 Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge: L' enfant abdique son extase. Die Erzählung *Alles*. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München / Zürich: Piper 1990, S. 462-469.

6 Ebd., S. 466.

welchem Laut vor jedem Wort ich zu ihr komme, mit welcher Wärme vor jeder Sympathie. Nicht um sie wiederzuhaben, ginge ich, sondern um sie in der Welt zu halten und damit sie mich in der Welt hält. Durch Vereinigung, mild und finster. Wenn es Kinder gibt nach dieser Umarmung, gut, sie sollen kommen, da sein, heranwachsen, werden wie alle anderen. Ich werde sie verschlingen wie Kronos, schlagen wie ein großer fürchterlicher Vater, sie verwöhnen, diese heiligen Tiere, und mich betrügen lassen wie ein Lear. Ich werde sie erziehen, wie die Zeit es erfordert, halb für die wölfische Praxis und halb auf die Sittlichkeit hin – und ich werde ihnen nichts auf den Weg mitgeben. Wie ein Mann meiner Zeit: keinen Besitz, keine guten Ratschläge.⁷

Die erwünschte neue Welt löst sich in der alten Sprache auf. Das Fiasko ist vom Anfang an im Versuch anwesend. Und dabei hilft auch nicht, dass Wittgensteins *Tractatus*, besonders der schon vielzitierte Abschlussgedanke Bachmann einen neuen Schwung zum Erzählen hätte geben können. Ich paraphrasiere diesen, der auch der jeweilige erste im Werk von Bachmann sein könnte: Worüber man nicht sprechen kann, weil es außerhalb der Welt ist, man muss darüber sprechen, damit es seinen Ort in der Welt auffinde. Die Existenz der Welt als Tatsachen und Bestandnahmen ist in Form einer logischen Struktur zu beschreiben: Im Falle der Sprache kann über eine deskriptive Grammatik zur Normierung gesprochen werden. Es ist aber die Deskription, die eine Grenze zwischen der Welt und der 'eigenen' Welt zieht. Bachmann hat die Abwesenheit der Ethik in der logischen Weltstruktur reflektiert. Das Schweigen ist eine konsequente Voraussetzung zum poetischen Sprechen, das mit der Frage nach dem Sinn von Sein wirklich auf sich selbst verwiesen ist. Die verifizierten Sätze können das Wesentliche in der Welt nicht ausdrücken. Das Wesentliche basiert auf dem Ethischen der Welt, dieses ist aber nur mit der Übertretung der normierten Sprachgrenzen zu erreichen. Von einer exakten Sprachphilosophie im Erzählwerk ist Bachmann aber weit entfernt. Eine frühromantische Tradition ist hier eingebettet mit der reflektierten Dialogizität poesis und poetik.

Die Erzähler oder die erzählten Figuren, die fast ausnahmslos dreißig Jahre alt sind, sind maskulin. Männer sprechen und gehen und denken und erinnern sich in diesen Erzählungen *Des dreißigsten Jahres*. Figuren, die gegen dreißig eine andere Richtung zu der gewohnten oder nicht-reflektierten Lebensführung bekommen. Jemand bekommt einen Sohn und fängt mit einer neuen Welt an, jemand anderer überlebt einen Unfall und kann sich im Leben neu orientieren. Alle sind Grenzgänger – mit einem anderen Wort: Randexistenzen –, die nach der Flucht wieder neu sehen lernen müssen. Die Krise der Moderne als Emblem 'es zerfällt' wird in der Schwindelszene in der Nationalbibliothek *Des dreißigsten Jahres* als 'alle Dinge zu Ende gedacht' neu geschrieben. Die Fragezeichen der Moderne richten sich nach der Erkenntnis der Weltganzheit in dieser Situation durch die und in der Sprache. Bachmanns Figur in *Das dreißigste Jahr* vernichtet sich als Ikarus im blendenden Sonnenschein, im Licht des Wissens. Er strebt nach 'allem':

7 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 158.

dem Wissen, der Harmonie, dem Aufgeklärt-Sein. Die Welt in ihrer Offenheit zu ergreifen, eingeschlossen in einer chaotisch-äußeren wie in einer anderen, chaotisch-inneren Welt ist aber nicht möglich. Der Versuch bleibt wieder misslungen, obwohl jeder Versuch ein Erinnerungsstück und eine hinterlassene Spur des allmählich Verschwindenden ist. Es muss aber weiterhin auch noch 'über die Grenze hinübergesehen' werden.

Das dreißigste Jahr als 'erste' und *Drei Wege zum See* als 'letzte' Erzählung dialogisieren miteinander in diesem 'Sehen'. Elisabeth Matrei, die Protagonistin des späteren Textes (vingt ans après) geht und denkt innerhalb ihrer eigenen Grenzen, deren Richtung die restlichen Möglichkeiten der weiblichen Existenz ist. Das Ende des Textes als offener Abschluss, das Verbluten von und in Elisabeth verweist auf die vollkommene Verzweigung am Persönlichen, das das ganze Werk von Bachmann durchzieht. Dieses offene Ende wie der ganze Text ist auch ein Erinnerungsstück: an den schon erwähnten Schwindel in der Nationalbibliothek. Der Ort aber, der Flughafen in *Drei Wege zum See*, legitimiert die andere Welt. Die letzte und endgültige Liebe, Elisabeths Liebe erfüllt sich trotz aller Verblutungen. Sie erkennt diese Liebessehnsucht unterwegs auf einem Flughafen, an einem Nicht-Ort, auf dem Niemandslande, wo keine wirklichen Grenzen existent sind.⁸ Bachmanns Figuren, hier der Dreißigjährige, dort die Fünfzigjährige glauben an das Topographische, das zur Abdeckung der Welt zu verwenden ist. Hier kann man sich in Wien der Landkarte nach nicht orientieren, dort schenkt man einer Wanderkarte für das Kreuzberggebiet Glauben. Beides hat mit dem Gedächtnis zu tun: Die Erinnerungen entsprechen nicht der realen Welt. Beide Welten sind voll mit wiederholenden Figurenvariationen: Hier erscheinen die Träger der irritierenden, männlichen Gaunersprache (die Moll-Gestalten) und des weiblichen Sexus (die Leni-Figurationen), dort Männer als Sprachgestalten der Monarchie (die Trotta-Figurationen) und Männer der Gaunersprache und der disseminierten Sexualität. Die Protagonisten wollen hie und da spurlos verschwinden: der Dreißigjährige in Indonesien, was aber ein Kriegsausbruch verhindert, die Fünfzigjährige würde nach Saigon als Kriegsberichterin fahren, ihre Abfahrt bleibt aber unentschieden. Die ältere Protagonistin, Elisabeth, glaubt aber nicht mehr an die Warnzeichen. Die Bachmannsche Redeweise modifiziert sich in diesem Akt. Die 'ersten' Erzählungen benutzten den Musilschen Möglichkeitssinn als offenen Sprung zu der weiteren Lebensführung an der Wende des dreißigsten Jahres. Die Texte des 'letzten' Erzählbandes bieten den Protagonisten eingegrenzte Möglichkeiten. Transparent sind in diesem Sinne die letzten Sätze der beiden Erzählungen: „Ich sage

8 Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns *Drei Wege zum See* oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums. In: Eijiro, Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem 'Fremden'*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. IVG Bd. 9. Iudicium: München 1991, S. 447-454.

dir: Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen.”⁹ „Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen.”¹⁰

Im Roman *Malina* versucht das Ich, um seine Geschichte aufdecken zu können, mit Hilfe zweier Männer Sprache zu finden. Der wirkliche Ivan vermittelt dem Ich verschiedene Arten von Lehrsätzen zum Überleben des Alltags. Der gespenstische Malina vermittelt dem Ich eine interkulturell und historisch fundierte Sprache einer untergegangenen Welt. Durch Malina werden slawisch-slowenische Beziehungen angesprochen. Die Beziehung des Ich und der Sprache zeigt sich in der Reduktion des Ich und im Wuchern der Sprache. Die verwendbaren, nicht verstaubten Wörter erfüllen noch die Funktion der Ernennung, die anderen haben schon ihre Validität verloren. Die Sprache scheint aber im Roman auch noch jenseits der Skepsis funktionsfähig zu sein. Dies ist die Voraussetzung für die Schrift als Werk. Das Schriftwerk kann aber den Verwender der Sprache, das Ich auslöschen. Das Ich vernachlässigt nicht die Schrift, sondern sich selbst. Die Sprache hört nicht auf, spricht weiter ohne eine Subjekt-Instanz. Das Ich verschwindet im Roman in der Wand, aber die Sprache hört mit dem Erzählen trotzdem nicht auf. Der Roman hat kein Ende auch nicht im Mangel eines Ich. Die Sprache ohne Ich, besser gesagt ohne den Ich-Teil, spricht weiter. Ob dieses Ich aber das Weibliche oder das Männliche der Androgynität verkörpern kann, bleibt offen. *Malina* ist traditionell eine Dreiecksgeschichte, in der das Ich, das sogenannte Weibliche, das aber mehr als weiblich, vielmehr androgyn ist, nicht greifbar, nicht definierbar ist. Immer nur steht das Ich dem Anderen gegenüber, das auch mit den Personalregistern nicht viel zu tun hat. Dieses Gespenstische der Figuralität und besonders die des Malina setzt die südslawischen Figuren der Erzählung *Drei Wege zum See* voraus, während Ivan im Roman zu den weltlichen Männern von Elisabeth gehört. Das Ich gibt sich an, aber seine Identität ist nicht zu erreichen. Das Ich erinnert sich. In einer ständigen Gegenwart (Zeitangabe ist 'heute') und in einem gesicherten Ort (in Wien, noch näher in der Musilschen Ungargasse) erinnert sich das Ich an seine verschwiegene Geschichte. Malina und Ivan assistieren bei diesem Erinnerungswerk. *Das dreißigste Jahr* und *Alles* fokussieren maskuline Prinzipien. In den Texten des Bandes *Simultan* treten die Frauengestalten in einer nicht mehr versuchenden (und verseuchenden) neuen Sprache auf. Der Zwischenweg *Malina* markiert die Unentschiedenheit des erzählerischen Gesichtspunktes in geschlechtstypologischer Hinsicht. Der Zwischenweg führt aber gegen die Wand. Das Weibliche gibt sich auf. Bleibt die Sprache, die männlich bestimmt ist. Das Männliche des Ich hat das Andere aufgeopfert im Interesse der Sprache.

9 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 137.

10 Ebd., S. 486.

Die Erzählung *Drei Wege zum See*, die ein Denken und Gehen in einem Sprachdenkmal um das Haus 'Österreich', um ein ehemaliges Reich und eine gespenstische Welt, um ihre Ruinen und Grenzen herum beschreibt, ist eine symbolische Heimkehr aus einer wirklichen Heimatlosigkeit in eine innerlich gemachte Heimatlosigkeit. Nach Manfred Jurgensen sei der Begriff Haus Österreich bei Bachmann mehr als eine simple Metapher, sie benutze ihn an Stelle des Begriffs Heimat im Gegensatz zur negativ bewerteten, überentwickelten und überorganisierten politischen und gesellschaftlichen Einstellung.¹¹ Kurt Bartsch erklärt diese Tatsache auf ähnliche Weise: Bachmann suche nach einer Heimat in der Begegnung der drei Länder, die noch unberührt ist oder wenigstens weniger berührt als die Welt, in der sie lebt.¹² Die Heimkehr, die eben deshalb in einer gespannten Opposition zu verwirklichen ist, oder die Möglichkeit zur Heimkehr erscheint im erkannten Moment, in dem sowohl alle Fragestellungen des individuellen Seins als auch ihre Unlösbarkeiten bewusst gemacht werden. Die Heimkehr ist in diesem Sinne eine Bekenntnis zu der eigenen Lebensgeschichte und der historischen Tradition. Zur gleichen Zeit ein Akzeptieren und eine Absage. Die Bachmannsche Heimkehr ist symbolisch, weil die drei Wege, die zum See führen, uns nicht nur an das Märchenhafte der dreimaligen Wiederholung erinnern müssen; sie setzt aber auch eine mimetisch-geographische Welt voraus, die auch als auktoriale Absicht im kursiv gedruckten Einleitungstext angesprochen ist:

*Auf der Wandkarte für das Kreuzberggebiet, herausgegeben vom Fremdenverkehrsamt, in Zusammenarbeit mit dem Vermessungsamt der Landeshauptstadt Klagenfurt, Auflage 1968, sind 10 Wege eingetragen. Von diesen Wegen führen drei Wege zum See, der Höhenweg 1 und die Wege 7 und 8. Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topographischen, da der Autor dieser Wandkarte Glauben schenkte.*¹³

Die Wirklichkeit ist aber durch die Sprache nicht reproduzierbar, das sogenannte Geographische ist auch in der Zeit eingebettet und hat keinen Respekt gegenüber dem Vergänglichen. Die Wege können in der Wirklichkeit verschluckt werden. Das Gehen und Denken von Elisabeth Matrei entspricht nicht einmal einer simplen Fahrtbeschreibung. Dass die Wege nicht bis zum Ende geführt sind und dass der See als die Tiefe der Zeiten nicht zu erreichen ist, symbolisieren auch die Hindernisse des wirklichen In-der-Welt-Seins. Das mimetisch-märchenhaft wiederholende Vertiefen in der individuellen Existenz hat Grenzen. Das Gehen und Denken in Form des Erzählens eröffnet einen Dialog zwischen Welten, die zum Teil schon in der Zeit verschwunden sind, aber in der neuen weiterleben und die zum Teil wirklich existieren, in der Gegenwart, aber mit

11 Jurgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken von Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: Bartsch, Kurt / Goltschnigg, Dietmar / Melzer, Gerhard (Hg.): Für und wider eine österreichische Literatur. Athenäum: Königstein 1982, S. 152-174.

12 Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Melzer: Stuttgart 1998, S. 89.

13 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 394.

dem historischen und geistigen Erbe des Alten nicht zu überbrücken sind. Nach Gudrun Brokoph-Mauch gerät Elisabeth folgend den äußeren, topographischen Wegen auf innere, unterdrückte Wege, und diese zeigen sich als nicht gangbare, weil die Protagonistin nach einem Übergang nicht zum wirklichen Leben sondern zur geistigen Welt sucht, sie ist die, die nicht in der richtigen Zeit lebt, und sie ist die, die mit Gestalten einer untergegangenen Zeit einen Dialog führt.¹⁴ Die Nicht-Erreichbarkeit des Sees ist mit den natürlichen Hindernissen nicht zu erklären, obwohl ein größerer Teil der Figuren in einer erzählten Welt ohne Zeit lebt, und die technische Entwicklung für sie nicht zu begreifen ist. Eine traditionelle Methode der Frage nach dem Sein artikuliert sich bei Bachmann: Das Gehen um das eigene Leben und die Geschichte herum ist nicht zielorientiert, das Unterwegs-Sein als Handlung kommt zum Denken, zu der Richtungsutopie. Nach Robert Pilch sind Elisabeths misslungene Wege eigentlich verhinderte Grenzübertretungen, die am Anfang nur Versuche zu Grenzübertretungen im Unterbewusstsein sind, die Grenzen der Existenzformen aber, die in die Kinderjahre projiziert sind, werden bewusst im Prozess der Erkenntnis der eingestellten Wege, und weil dies alles seine Gültigkeit verloren hatte, verlässt Elisabeth plötzlich und unerwartet das unerträglich gewordene Klagenfurtsche Pseudoidyll.¹⁵ Die Bachmannsche Elisabeth äußert sich oft dahingehend, dass sie keine Absicht habe, das Nostalgische am Habsburger Reich neuzukodieren, weil Letzteres als nicht erklärte Tradition in Form einer gespenstischen Welt in der Gegenwart doch weiterlebt. Die männlichen Figuren, die Elisabeth auf verschiedene Weisen zugehören, sind in zwei Gruppen zu teilen. Ihr Vater, ihr Bruder und die Trotta-Figuren vertreten die alte Welt, in der das sonst wichtigste Bachmannsche Problem mit der Sinnggebung der Sprache noch nicht reflektiert ist. Diese Sprachverwendung ist noch gültig und legitim – naiv von der anderen Seite her. Österreich im Elternhaus ist ein Phantasma aus Geschichte, Mythos, übermittelten Erinnerungen und starker Nostalgie, schreibt Brokoph-Mauch.¹⁶ Und weiter: Ein Reich, mit dem Herr Matrei, der Vater, sich identifizieren kann, ohne dass er sich da jemals ausgekannt hatte. Die Trotta kommen aus verschiedenen Zeiten und aus fiktiven Orten; wesentlich ist daran, dass sie Bachmanns Beziehung zur österreichischen Kulturgeschichte sichern und auch eine Distanz gegenüber dem Nostalgischen des Habsburg-Mythos bilden. In der anderen Gruppe der Männer stehen die, welche die neue Welt symbolisieren, die Welt der Gausersprache. Elisabeth lebt in einer Grenzsituation zwischen der Alten, patriarchischen Welt mit einfachen Sprachkodes und der Neuen, emanzipierten, sprachlosen Welt. Ihr

14 Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: *Modern Austrian Literatur* 3-4 (1997), S. 185-199.

15 Pichl, Robert: Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme als Schlüssel motive in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: *Sprachkunst* 16 (1985), S. 221-230.

16 B. Mauch, Gudrun: Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*. In: *Modern Austrian Literatur* 3-4 (1979), S. 273-304.

Vater kennt keine Fremdsprachen, besser gesagt Weltsprachen, er kann aber beim Spaziergang die Pflanzen nennen. Elisabeth hat bereits diese archaische Fähigkeit, die Welt durch Namen zu besitzen, längst verloren. Robert, ihr Bruder, hat Probleme mit anderen Sprachen. Er und seine englische Gattin benutzen sogar eine Mischsprache, um mit dem Vater kommunizieren zu können. Joseph von Trotta trägt nicht nur die Schwierigkeiten des Sprachwandels mit sich, sondern auch was dazu gehört: die Identitätskrise, in der Sprache und Identität miteinander überhaupt nicht harmonisieren. Branco, Trottas Neffe kann seine Liebe zu Elisabeth nur in einer verstummten Sprache ausdrücken. Aber dies tut er natürlich. Elisabeth spricht alle Sprachen, die sie beherrscht, perfekt. Und dadurch wird sie außersprachlich. Ich zitiere István Fried:

Bachmanns Protagonistin steht nicht gegenüber der väterlichen Welt, sie ist schon nach außen geraten, für sie gilt nicht mehr die geringste Möglichkeit, sich einzufügen, ihre Sprache kann mit der Sprache der väterlichen Welt auf der Ebene der Gefühle kommunizieren, aber Bachmanns Trotta kann auch nicht in die erstmals gemeinsam akzeptierte Sprache eintreten, deshalb bleibt jede Figur in ihrer Sprache einsam. Der Vater ist es, der seine Einsamkeit noch für sich selbst nutzen kann (ohne dass der Erzähler des Textes den als Gemeinsam vorausgesetzten aber von örtlichen Varianten zerrissenen Monarchie-Text mit Nostalgie evoziert).¹⁷

Elisabeth wird wie in anderen Texten von Bachmann ein Opfer der Gaunersprache der emanzipierten Welt, weil sie sich der männlichen neuen Welt durch die Sprache ausliefert. Ihr amerikanischer Mann, Hugh, der Homosexuelle benutzt kitschige Wortwendungen, der ihr zu junge französische Philippe formuliert revolutionär pathetische Sätze. Joseph von Trottas Sprache hat eine andere, geistige Anziehungskraft für sie, Manes existiert in einem einzigen, fremd aber märchenhaft klingenden Wort: Zlotogrod, in Branco lebt ein natürliches Verstummen der Sprache. Die sogenannten wirklichen Männer, Hugh, Philippe, sind keine echten Männer für Elisabeth, sie erfüllen die verschiedenen Variationen des Sexus in der Zeit. Die anderen, echten Männer sind aber nicht wirklich, sie sind außerzeitlich und unerreichbar. Elisabeth schwebt also zwischen zwei Welten und kann ihre Identitätsstörung, die aus diesem Schwebeland stammt, nie versprachlichen. Ihr Leben vergeht, das zentrale Ich kann durch ihre berichtende Arbeit keine klare Identität aufweisen. Die Männer der gespenstischen Welt zeigen Elisabeth einen Weg, einen richtigen, aber die Welt in Elisabeths Berichten erscheint immer als eine Schein-Welt, die die richtige Welt ihrer Natur nach immer ausspielt. Elisabeths Versuche, ihre Grenzsituationen, die sowohl in dem Privaten als auch im Beruf ständige Krisen verursacht, zu überwinden (zu übertreten), sind Wiederholungszwänge. Die wichtigste Funktion der Trotta besteht darin, dass Elisabeths Abhängigkeit von der Geschichte und der Tradition reflektiert sei und sie zur gleichen Zeit davon auch befreit werde.

17 Fried, István: Centrum és periféria az osztrák irodalomban. In: Limes 3-4 (1999), S. 105-111. (Ins Deutsche übersetzt von mir – A. B.)

Auf Simultaneität basiert die Erzählung, entsprechend dem ganzen Zyklus des Bandes *Simultan*: Zwei Geschichten dialogisieren miteinander durch diese traditionelle Technik, die zwischen Zeit und Raum einen ständigen Gegenwartsraum erschaffen kann. Die eine, die äußere Geschichte erzählt von Elisabeths Ankunft, Seegang und Abreise, also über ein konkretes, lokalisiertes Unterwegssein. Die andere, innere Geschichte betont aber schon ein Gehen und Denken im Gedächtnis. Die Dialogizität der Elisabethschen 'äußeren' Geschichte als remimetisches Gehen auf dem Kreuzberggebiet und dem 'inneren' Erinnerungsflusses setzt einen Segmentierungsprozess voraus: Die Grundgeschichte ist der Besuch beim Vater. Der langsame Dialog mit Herrn Matrei eröffnet erneut den Abgrund zwischen der alten und der neuen Welt vor Elisabeth. Aber dieser macht auch einfach die innere Geschichte zum Erzählen. In dieser Grundgeschichte wird Elisabeths innere Lebensgeschichte eingebettet. Die innere Geschichte sucht ihren Weg zur Artikulation entweder durch den Traum (als Nachtraum, aber dann als Albtraum) oder durch konkrete Handlungen als Tagträume. Diese mehrschichtige Simultaneität macht den Grenzgang möglich zwischen der verinnerlichten Vergangenheit und der infragegestellten Gegenwart, dieser betont aber auch das Verwischen der konkreten Grenzen. Die alte Welt lebt in ihrer Modifikation in der neuen, es werden aber auch wirkliche und imaginäre Welten in Beziehung gebracht. Das Erwachen aus dem Traum als poetischer Griff bei Bachmann bildet ein natürliches Phänomen zur Erklärung der Zusammenhänge der Tatsachen als Bestandteile der Welt. Die 'innere' Geschichte ist vom existenziellen Gesichtspunkt aus schwer belastet, aber auch die 'äußere' Grundgeschichte ist lebensgefährlich. Die Vergangenheitsgeschichte von Elisabeth wird im Thema 'Partner' und 'Beruf' verunsichert. Im Abgrund beider Themen steht Elisabeths größte Liebe, Joseph von Trotta, ein Nachfahre der alten Welt.

Die 'äußeren' und die 'inneren' Geschichten werden nach Elisabeths Abreise aus dem patriarchalischen Milieu ineinandergeflochten. Die Auflösung der Ausgegrenztheit beider Geschichten zeigt sich in der offenen Abschlusszene in Form eines Traums. Das sind die Einheitsbildung und der Erkenntnisgewinn von Elisabeth. Weil aber die Offenheit des Textes in dessen Rezeptionsgeschichte zu widersprüchlichen Erklärungen geführt hat, finde ich wichtig, im Folgenden nicht nur die verschiedenen Ergebnisse zu reflektieren, sondern dem Teil in der Ganzheit und auch nach der Poetik Bachmanns eine mögliche Richtung zu geben.

Elisabeth, die früher nie das geringste Mitleid mit Philippe gehabt hatte, überkam ein so großes Mitleid mit ihm, und während sie sich auszog, schon zu müde, um sich abzuschminken, dachte sie, es sei also alles gut gegangen, gut zwischen ihnen beiden, er war in Sicherheit. Nur, wo war der Mai geblieben? Sie trank noch ihr Glas aus und warf sich auf das Bett. Sie mußte sofort eingeschlafen sein, als ein erster Traum sie aus ihrem Schlaf sprengte, und sie streckte die Hand nach dem Telefon aus, murmelte: Hallo! Es konnte nur André gewesen sein, aber sie hatte wieder eingehängt und griff nur nach dem kleinen verknüllten Zettel, den sie unter ihr Kopfpolster schob, ehe sie einschlief, schon

am Schlafrand getroffen von einem Traum, und sich an den Kopf griff und an ihr Herz, weil sie nicht wußte, woher das viele Blut kam. Sie dachte trotzdem noch: Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen.¹⁸

Nachdem Elisabeth Branco begegnet, meint Kurt Bartsch, sieht sie ein, dass für sie alles schon zu spät ist, deshalb träumt sie von einer Verletzung am Kopf und im Herz. Die Konsequenz ist, dass sie sich wieder in ihrem Beruf auflöst, um auf autosuggestive Weise ein Gleichgewicht wieder gewinnen zu können als Berichterstatterin des Vietnam-Krieges.¹⁹ Mauch betont aber, dass Elisabeth nicht mehr aus Rebellion gegen Trotta, gegen ihre Männer, sondern aus innerer Überzeugung als gestärkte und neuemanzipierte Frau nach Saigon fährt.²⁰ Gabriella Hima erklärt Elisabeths Verletzung in ihrer Liebesgeschichte mit Philippe: „Die Protagonistin der *Drei Wege zum See* bekommt eine tödliche Verletzung von ihrem Partner, der vielleicht auch nicht ganz unehrlich ihr gegenüber eine leidenschaftliche Anhänglichkeit aufzeigt, aber unerwartet eine andere verheiratet.“²¹ Um eine klare Antwort auf das Ende bekommen zu können, muss die Schlusszene rekonstruiert werden. Diese wiederholt Elisabeths Lösung in ihrer Partnerschaft mit Philippe, wenn auch nicht auf beruhigende Weise: „dachte sie, es sei also alles gut ausgegangen, gut zwischen ihnen beiden, er war in Sicherheit. Nur wo war der Mai geblieben?“²² Der wahrscheinliche Telefonruf Andrés verweist auf die weitere Versuchungssituation im Thema Beruf. Elisabeth kann noch immer Gefangene der Medienwelt bleiben, wenn sie sich in ihrer Bewegung – „aber sie hatte sofort wieder eingehängt“²³ – nicht das erste und das letzte Mal mit Joseph Trotta's Ideenwelt und Kritik identifiziert. Sie lehnt die Schein-Moralität ihres Berufs ab. Das dritte Motiv wiederholt Elisabeths Begegnung mit Branco und seine Liebeserklärung auf dem Flughafen: „und griff nach dem kleinen verknüllten Zettel, den sie unter ihr Kopfpolster schob“.²⁴ Die drei motivischen Wiederholungen fokussieren die ungelösten-unlösbaren Probleme von Elisabeth. Elisabeth verblutet also nicht wegen Philippe. Er war viel jünger als Elisabeth und nur eine der gescheiterten Partnerfiguren im wirklichen Leben Elisabeths. Sie hat fast alle Typen von Männern in der Geschichte ausprobiert. Dass Elisabeth den Anruf von André ablehnt, verweist darauf, dass sie in ihrem privaten Umfeld nicht mehr schwer belastet ist. Sie ist schon offen, ja, im Halbtraum zur Reflexion und zum Akzeptieren einer möglichen kritischen Auflösung ihrer historischen Identitätskrise. Das

18 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 485-486.

19 Bartsch 1998, S. 134.

20 Brokoph-Mauch 1997, S. 196.

21 Hima, Gabriella: Egy mindkét végén égő gyertya. Ingeborg Bachmann prózájáról. In: Tu Felix Austria. Budapest: Széphalom 1995, S. 89. (Ins Deutsche übersetzt von mir – A. B.)

22 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 486.

23 Ebd., S. 486.

24 Ebd., S. 486.

Verbluten ist eine poetische Antwort auf diese doppelte Beziehung des Privaten und des Historischen durch die Figuren Joseph und Branco. Das Blut aus dem Kopf Elisabeths ist das Blut Trottas in seinem Selbstmord. Das ist die kritische Aufnahme der österreichischen Identität für Elisabeth. Trotta spricht über ein amputiertes Land als Opfer, und auch Elisabeth leidet an ihrer privaten Krise so, als wenn eines ihrer Glieder amputiert worden wäre. Das ehemalige Reich als amputiertes Land erscheint in der Körpersprache Bachmanns. Und das erzählt parallel über den endgültigen Ich-Verlust Elisabeths.

Branco nimmt Trottas Rolle im Leben von Elisabeth auf dem Flughafen ein. Das bezieht sich sowohl auf das Private als auch auf die Identitätsfrage. Elisabeths Verbluten nach ihrer Amputation auf der symbolischen Textebene legitimiert den Trottaschen Gesichtspunkt. Elisabeth verblutet in ihrer Liebe zu Trotta in ihrer Identität mit dem Haus Österreich. Die Erzählung bleibt aber offen: „[...] es kann mir doch gar nichts mehr passieren. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen“.²⁵ Die Simultaneität des wiederholten Möglichkeitssinns verwischt die Grenzen des Bachmannschen, allgemein gültigen Dialogs.

25 Ebd., S. 486.

/ Miklós Fenyves

„das Nächstliegende“ Zu Ingeborg Bachmanns *Alles*

Ich bin wohl nicht der einzige, der Ingeborg Bachmanns *Alles* im Literaturunterricht einsetzend nach einer harmlosen Einstiegsfrage wie etwa „Was ist der Unterschied zwischen der männlichen und weiblichen Hauptfigur dieser Erzählung?“ sich mit ebenso prompten wie unbeirrbaren Antworten konfrontieren musste wie „er ist herzlos“ oder „er ist nicht normal“. Da versucht man normalerweise die StudentInnen zu einer Diskussion anzuregen, in der das offenkundig gescheiterte narrative Programm des Ich-Erzählers erschlossen, beziehungsweise kulturgeschichtlich verortet werden kann, etwa in der Tradition der Sprachskepsis oder im Hinblick auf die intensive Auseinandersetzung mit der Geschichtsphilosophie in der Nachkriegszeit.¹ Was dabei irritierend anmuten mag, ist das Spiegelbild dieser Rollenverteilung in der Erzählung selbst: Es ist der Ich-Erzähler selber, der den Rahmen zur Deutung der Geschichte festlegt, indem er mit dem Hinweis auf ein abstraktes Schema das allegoretische Auslegungsgebot gibt: „Aber alles, was geschah, handelt nicht etwa von mir oder Hanna oder Fipps, sondern von Vater und Sohn, einer Schuld und einem Tod“?² Hanna, die ihn missverstehen soll – und von der die Geschichte laut diesem Erzählerkommentar nicht handelt –, hält sich hingegen „an das Nächstliegende“³, wie das Umbetten, das Wickeln, das Naseputzen etc. vom Ich-Erzähler bezeichnet werden. Pochte ich also auf das Erfassen eines nicht so naheliegenden Sinns der Erzählung, könnte ich mich – nach dieser, freilich forcierten Analogie – freuen, wenn ich von meinen StudentInnen nicht, wie es in der Erzählung heißt, „wie ein Ungeheuer“⁴ angestarrt werde. So einfach ist es aber nicht. Der Ausdruck „das Nächstliegende“ nämlich, mit dem der Erzähler den Tätigkeitsbereich von Hanna bezeichnet, fügt sich in ein Motivennetz ein, das ihm eine symbolische Bedeutung zuschreibt – eine Bedeutung, die dieses Sich-an-das-Nächstliegende-Halten ganz und gar von dem Assoziationsfeld der Naivität oder der Engstirnigkeit abrücken lässt. Und ich möchte mich in diesem Aufsatz mit dem Motiv der Nähe in der Erzählung *Alles* beschäftigen.

1 Siehe u. a. Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Stuttgart et al.: Kohlhammer 1953; Taubes, Jakob: Abendländische Eschatologie. Bern: Francke 1947.

2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 153.

3 Ebd., S. 142.

4 Ebd., S. 148.

Als Ausgangspunkt dienen mir dabei die letzten Sätze des rückblickenden mittleren Teils des Textes:

Es gibt eine Kälte innen, die macht, daß das Nächste und Fernste uns gleich entrückt sind. Das Grab entrückte mit den Umstehenden und den Kränzen. Den ganzen Zentralfriedhof sah ich weit draußen am Horizont nach Osten abtreiben, und noch als man mir die Hand drückte, spürte ich nur Druck auf Druck und sah die Gesichter dort draußen, genau und wie aus der Nähe gesehen, aber sehr fern, erheblich fern.⁵

Diese Schilderung des Begräbnisses des gestorbenen Sohnes Fipps stellt den Endpunkt der Geschichte dar, an dem dem erlebenden Ich die Welt samt den Mitmenschen entrückt. Auf diese Passage folgt der Schlussteil, der mit dem ersten Absatz der Erzählung, ebenso in der Erzählgegenwart verankert, durch Nicht-Narrativität bestimmt, einen Rahmen bildet, dessen Konstruktion, wie noch gezeigt wird, durch bildlich-motivische Beziehungen auch semantisch verstärkt ist. In diesem Schlussteil befinden sich die doppelbödigen Sätze, die als Antwort auf eine implizite Schuldfrage anzusehen sind: „Ich konnte zu ihm nicht freundlich sein, weil ich zu weit ging mit ihm. / Geh nicht zu weit.“⁶ Zu weit gehen, die Grenze überschreiten, sich nicht an das Maß halten – dies ist nichts anderes als die sittliche Schuld des Menschen, die in den griechischen Tragödien die Vergeltung der Götter, die tragische Katastrophe hervorruft: die Hybris. Und der Auftakt der Erzählung mit den versteinerten Figuren – und auch den Pfeilen – mag eine Vergeltungsgeschichte andeuten. In seinem Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* greift auch Walter Benjamin auf die Sage der überheblichen und in der Trauer um ihre niedergeschossenen Kinder versteinerten Niobe zurück, um ein Beispiel für die mythische Manifestation der Gewalt anzuführen.⁷ Der Übermut des Vaters in *Alles* lässt sich dabei nicht so eindeutig bestimmen. Der Plan zur Erneuerung der Schöpfung durch eine neue Sprache⁸ kann ebenso als frevelhafte Überheblichkeit betrachtet werden wie die äußere Position des Beobachters, des „Forscher[s]“,⁹ die der Vater im Laufe der Geschichte immer mehr einnimmt. Während er – gleichsam die Hamletsche Situation umkehrend – die Gesichtszüge des Neugeborenen noch als eine unbekannte Schrift, als Botschaft eines Geistes

5 Ebd., S. 157.

6 Ebd., S. 158.

7 Benjamin, Walter: *Zur Kritik der Gewalt*. In: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 42-66.

8 Die angeführten mythologischen Beispiele für Gewalt schließen die Möglichkeit aus, die vom Erzähler herbeigesehnte „Wassersprache“ oder „Blättersprache“, „Steinsprache“, „Schattensprache“ (Bachmann 1984, Bd. 2., S. 145.), die der auf Beherrschung gerichtete Sprache der Moderne mit ihren aus der jüdisch-christlichen Geschichtsauffassung ableitbaren Bestrebungen, die Welt „weiter[zu]bringen“ (Ebd., S. 146.), entgegengesetzt wird, als Bezugnahme auf den harmonisch geordneten Kosmos der griechischen Antike zu deuten. Allerdings spürt man eine gewisse Spannung zwischen der messianistischen Perspektive und der Orientierung an der Natur.

9 Ebd., S. 149.

entziffern will, wozu er „keinen Anhaltspunkt“¹⁰ findet, zögert er später nicht lange, die mit Wasser manipulierenden Kinder als künftige Ingenieure und ihr Spiel als technisch-rationale Beherrschung der Natur zu enthüllen, was zum Grund für die definitive Wende in seiner Haltung, für das „Fallenlassen“ von Fipps wird. Wie auch immer, er geht zu weit, im geläufigen übertragenen Sinne des Ausdrucks. Der Ausdruck hat aber auch eine konkrete Bedeutung, die sowohl durch den unmittelbaren Kontext als auch durch die Opposition Nähe/Ferne, die sich, wie erwähnt, als ein Konstruktionsprinzip der Erzählung ausmachen lässt, aktualisiert wird. „Zu weit gehen“, das heißt in dieser Auslegung ‚sich nicht an das Nächstliegende halten‘. Diese Opposition beschreibt aber nicht nur die grundlegende Gegenüberstellung von dem Erzähler und Hanna, sondern auch die letzte Veränderung in der Haltung des Erzählers zu seinem nunmehr verstorbenen Sohn beziehungsweise zu Hanna. Während er sich im Leben von Fipps nach einer Insel sehnt, von der aus „ein neuer Mensch“ als neuer Adam „eine neue Welt begründen“¹¹ könnte, fühlt er sich jetzt bereit, Fipps auf dem Rücken zu tragen, ihm bei einer Schlussrechnung zu helfen, oder ihm auf die Knie blasen, überhaupt, das einmal fallen gelassene Kind anzunehmen, im ganz konkreten Sinne des Wortes.¹² Was Hanna anbelangt, lesen wir, dass er „ohne ein Wort sagen zu müssen, Hanna erreichen“¹³ will:

Ich sehe nichts daraufhin an, weder meine Hände, die sie halten sollen, noch meinen Mund, in den ich den ihren schließen kann. Es ist unwichtig, mit welchem Laut vor jedem Wort ich zu ihr komme, mit welcher Wärme vor jeder Sympathie. Nicht um sie wiederzuhaben, ginge ich, sondern um sie in der Welt zu halten und damit sie mich in der Welt hält. Durch Vereinigung, mild und finster.¹⁴

Man könnte hier einwenden, dass im Schlussteil des Textes, in dem es also um haltende Hände, um eine Umarmung, um das finstere Fleisch und um einen Laut vor jedem Wort geht, auch die Sprache thematisiert wird, und zwar die überlieferte Sprache, der der Erzähler – dies ist ja der Grund aller Konflikte – seine Absage erteilt hat und die er jetzt, obwohl er sie nicht entlastet, doch in Anspruch nimmt: „jetzt [...] rede ich manchmal mit ihm in der Sprache, die ich nicht für gut halten kann“.¹⁵ Es wäre also eine Vereinfachung, diese innere Wandlung des Vaters bloß als Abkehr vom Geist als Organon der Erkenntnis und als eine – in der neuzeitlichen Philosophie seit Schopenhauer zu verzeichnende – Hinwendung zum Körper zu deuten. Um der Komplexität dieser letzten Passagen gerecht zu werden, müssen wir deshalb näher untersuchen, wie im Schlussteil der Erzählung auf die Sprache Bezug genommen wird.

10 Ebd., S. 142.

11 Ebd., S. 147.

12 Ebd., S. 158.

13 Ebd., S. 158.

14 Ebd., S. 158.

15 Ebd., S. 157.

Aber jetzt, seit alles vorbei ist und Hanna auch nicht mehr stundenlang in seinem Zimmer sitzt, sondern mir erlaubt hat, die Tür abzuschließen, durch die er so oft gelaufen ist, rede ich manchmal mit ihm in der Sprache, die ich nicht für gut halten kann. Mein Wildling. Mein Herz.¹⁶

Die Anreden „Mein Wildling. Mein Herz.“ vergegenwärtigen die Rede, deren Medium eben genannt wurde. Worauf es hier ankommt, ist der offensichtliche Unterschied zur oft zitierten, im Binnenteil befindlichen Darstellung der Sprache, nämlich als Grundriss zu der „schlechtesten aller Welten“:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück.¹⁷

Im Schlussteil wird die denk- und verhaltenskonstitutive Rolle der vormals angeprangerten Sprache weder bejaht noch widerlegt, und der Erzähler bedient sich der Sprache in einer nicht-kommunikativen Funktion, spricht er doch jemand an, der nicht mehr lebendig ist, der – und dies ist ein möglicher Grund für die Aufrechterhaltung der alten, einzig möglichen Sprache – nur insofern da ist, als er angesprochen wird. Diese Anreden und alles, wozu der Vater nunmehr bereit ist, werden vom Erzähler als Annahme des Sohnes bezeichnet, was sich, wie gezeigt, in eine Reihe von Akten einfügt, die körperliche Nähe implizieren. Und die Anrede „Mein Herz“ steigert diese Nähe bis zur äußersten Grenze.

Damit ist aber die Fülle des Schlussteils nicht erschöpft. Hier findet sich ein Bild, das offensichtlich ein bedeutendes Element des ersten Satzes, freilich im modifizierten Kontext, wiederholt. „Wenn wir uns, wie zwei Versteinte, zum Essen setzen oder abends an der Wohnungstür zusammentreffen, weil wir beide gleichzeitig daran denken, sie abzusperren, fühle ich unsere Trauer wie einen Bogen, der von einem Ende der Welt zum anderen reicht – also von Hanna zu mir –, und an dem gespannten Bogen einen Pfeil bereitet, der den unbewegten Himmel ins Herz treffen müßte“¹⁸, heißt es im Auftakt, auf den der Schlussteil rückgreift: „Aber man müßte zuerst den Trauerbogen zerreißen können, der von einem Mann zu einer Frau reicht. Diese Entfernung, meßbar mit Schweigen, wie soll sie je abnehmen?“¹⁹ Es sei daran erinnert, dass der Bogen, d. h. der Regenbogen, im Alten Testament für den Bund zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und allen Wesen aus Fleisch steht, und zwar als Memento nach der Sintflut. Dieser intertextuelle Bezug scheint nicht so weit hergeholt zu sein, wenn man bedenkt, dass die sorgfältig vorgeführte Abstammung eine Seite später – „Und Sem zeugte Arpachsad“

16 Ebd., S. 157.

17 Ebd., S. 143.

18 Ebd., S. 138.

19 Ebd., S. 158.

usw. – eben von Noach bis Abraham, also von Bund zu Bund reicht. Im ersten Bild des Bogens, in dem zu Beginn der Erzählung, ist die Achse von Himmel und Erde noch vorhanden, auch wenn der Mensch mit diesem Himmel auf gespanntem Fuss steht: der Bogen bereitet am Bogen einen Pfeil (sic!), der den unbewegten Himmel ins Herz treffen müsste. Um sich an ihm zu rächen, oder um Liebe in ihm zu erwecken – ob dieses oder jenes Unterfangen gemeint ist, es ist sicher, dass es im wiederholten Bild des Bogens nur noch auf die zwischenmenschliche Beziehung ankommt. Das Modalverb ist jedenfalls dasselbe: „Aber man müsste zuerst“, das heißt, bevor man weitergehen kann, „den Trauerbogen zerreißen können, der von einem Mann zu einer Frau reicht“. Während im Alten Testament der Bogen als Memento eines Gewaltaktes beziehungsweise eines Verlustes zum Zeichen des Bundes zwischen Gott und Mensch wird, stellt hier das Zerreißen des Trauerbogens, wiederum eines Gedenkzeichens, das auf eine Katastrophe verweist, die Voraussetzung dar für den Bund zwischen einem Mann und einer Frau, für ihre Umarmung.

Der Bogen gibt aber ein übliches Bild für Geschichten ab, das sich auf die Erzählung *Alles* einmal mehr anwenden lässt: in den eben ausgelegten Bildern ist er etwas, was verbindet und zugleich auseinanderhält – eine Metapher, die für das Binnenstück dieser einfachen Rahmenstruktur anzuwenden ist. Nach der Logik des Bogen-Bildes in seiner zweiten Variation – als ein zu zerreißender Trauerbogen – gilt es, die vom Erzähler erzählte Geschichte als verbindende und trennende Form der Trauer zu zerreißen. Nicht das Vergessen wird herbeigewünscht, sondern eine Gemeinschaft beschwört, die sich nicht auf das Eingedenken des Verlustes gründet. Der wiederholten Behauptung „Ich denke nicht mehr“²⁰ wird vom Erzähler im letzten Absatz hinzugefügt: „Das Fleisch ist stark und finster, das unter dem großen Nachtgelächter ein wahres Gefühl begräbt. / Ich weiß nicht, ob Hanna noch wach ist.“²¹ Das Fleisch ist stark – in dieser Umkehrung des bekannten biblischen Satzes des wachenden Jesu zu seinen schlaftrunkenen Jüngern am Ölberg wird der Geist ausgeklammert und alles vom Körper erwartet, vom „Fleisch“, das in einer anderen Erzählung aus *Das dreißigste Jahr*, in *Ein Wildermuth* von der „Wahrheit“ „überfallen und verheert“ wird.²²

Das messianistische Denken des Ich-Erzählers wird, so meine Deutung, nicht von bloßer Resigniertheit abgelöst. Er kommt zweifellos zur Einsicht, dass sein Vorhaben, in die Geschichte einzugreifen oder aus der Geschichte herauszutreten, zum Scheitern verurteilt ist. Das Leben wird nach wie vor durch Schuld, Liebe und Verzweiflung beherrscht, Gefühle, von denen der neue Adam die Welt hätte erlösen sollen.

20 Ebd., S. 158.

21 Ebd., S. 158.

22 Ebd., S. 244.

Ich werde sie [die eventuellen Kinder] – sagt der Vater zum Schluss – verschlingen wie Kronos, schlagen wie ein großer fürchterlicher Vater, sie verwöhnen, diese heiligen Tiere, und mich betrügen lassen wie ein Lear. Ich werde sie erziehen, wie die Zeit es erfordert, halb für die wölfische Praxis und halb für die Idee der Sittlichkeit hin – und ich werde ihnen nichts auf den Weg mitgeben. Wie ein Mann meiner Zeit.²³

Die mythischen Formen der Gewalt wuchern fort, die Geschichte bestimmend, der man, da man nicht aus der Zeit heraustreten und nicht alles Neubeginnen kann, ausgeliefert bleibt. Dies ist die Lehre von Fippsens Todesarten: nicht nur die der Zeit-Zyste, sondern, durch den Hinweis auf die letzten Verse von Hölderlins *Hyperions Schicksalslied*, auch die des Stürzens von einem Felsen auf den darunterliegenden. Trotzdem, auch wenn dem Menschen nicht gegeben ist, in der Universalgeschichte Sinn zu finden, geschweige denn, sie zu steuern, bleibt nach Verabschiedung geschichtsteleologischer Vorstellungen noch die Möglichkeit dessen aufrechterhalten, was hier als gegenseitiges In-der-Welt-Halten bestimmt wird, ein Akt, der die Weltgeschichte weder verändern noch ihr ein Ende setzen will, und der sich, von den motivischen Zusammenhängen der Erzählung her, mit äquivalenten Ausdrücken wie Umarmung, Annahme und Anrede – es ist nochmals zu betonen, dass sich hier über die Möglichkeit eines im Körper verwurzelten „Wissens“ hinaus auch die eines besonderen, nicht referentiellen Gebrauchs der Sprache auftut – oder, negativ, als Nicht-fallen-Lassen umschreiben lässt. Und auch als Sich-an-das-Nächstliegende-Halten, allerdings von jedwedem Zweck entblößt, den Hanna mit ihrer alltäglichen Magie verwirklichen will.²⁴

Rudolf Bultmann, nach dessen christlichen Vorstellungen der Gläubige die radikale Freiheit von seinem alten Ich geschenkt bekommt, schließt sein Buch *Geschichte und Eschatologie* mit den folgenden Worten:

Je in deiner Gegenwart liegt der Sinn der Geschichte, und du kannst ihn nicht als Zuschauer sehen, sondern nur in deinen verantwortlichen Entscheidungen. In jedem Augenblick schlummert die Möglichkeit, der eschatologische Augenblick zu sein. Du mußt ihn erwecken.²⁵

Es ist unmöglich, zu wissen, ob ein solcher für den Erzähler von *Alles* wach werden könnte – das Ich muss ja die Rede *über* Hanna abbrechen.

23 Ebd., S. 158.

24 Was im Schlussteil von *Alles* als Umarmung und Vereinigung bezeichnet wird, setzt, wie erwähnt, die Absage an die lähmende Erinnerungsgeschichte, an die narrativ vergegenwärtigte Katastrophe voraus – dieser Bemerkung ist nun hinzuzufügen, dass, da das Wachsein oder Einschlafen Hannas vom Gelingen ihrer althergebrachten Methode, als Schlafmittel Schafe zu zählen, abhängt, muss ein tradiertes Muster bzw. das Muster einer Tradition auch von Hannas Seite suspendiert werden, damit die Vereinigung der Gatten ermöglicht wird. Oder ist der Schlaf als Anzeichen für die Stärke des Körpers zu deuten?

25 Bultmann, Rudolf: *Geschichte und Eschatologie*. Tübingen: Mohr 1958, S. 184.

Ildikó Hidas

Namen geben

Ingeborg Bachmanns und Elias Canettis Sprachauffassung

1. Die Sprache als Heimat

Im Verlauf der Geschichte hat der sprechende Mensch öfters die Empfindung gehabt, dass die Sprache, die er spricht, zu arm ist. Die Wörter, die er gebraucht, geben seine Gedanken nicht wieder, die Zuhörer verstehen nicht, was er meint oder sie verstehen es anders, als er es meint. Das Gefühl der Unzulänglichkeit der Sprache als Ausdruck von Gedanken, die sogenannte Sprachkrise wurde von einzelnen Autoren vor allem im 19. und 20. Jahrhundert stark artikuliert. Wenn aber unsere Sprache nicht geeignet ist, das Ich und die Welt wiederzugeben, dann muss man eine neue finden oder erfinden. Daran arbeiteten nicht zuletzt Ingeborg Bachmann und Elias Canetti.

Obwohl Ingeborg Bachmann 21 Jahre jünger war als Canetti, war auch sie von dem geistigen Milieu der Monarchie ähnlich stark geprägt wie die Schriftsteller der Generation, der Canetti angehörte, und die die Endzeit der Monarchie erlebt haben. Für Bachmann bedeutete Heimat jene Kultur und Sprache, in der sie aufgewachsen war. Dem Weltbürger Canetti blieb auch keine andere Wahl, als in der deutschen Sprache einen Ort zu finden, in dem er sich zu Hause fühlte. Sowohl Bachmann als auch Canetti verbrachten die Hälfte ihres Lebens im Ausland, trotzdem bedeuteten für sie Österreich und seine Sprache die Basis, aus der ihr Werk entsprungen war. Es ist also kein Zufall, dass beide Dichter in ihren fiktionalen Werken ebenso wie in ihren Essays das Sprachproblem betont thematisieren.

In den von mir gewählten Textstellen – es handelt sich bei Ingeborg Bachmann um die Novelle *Alles*, bei Canetti um das Kapitel *Ein Irrenhaus* aus dem Roman *Die Blendung* – wird eine mögliche neue Sprache beschrieben. Ich werde in diesem Artikel hauptsächlich diese neuen Sprachen vorstellen und die Folgen eines solchen für die Kommunikation wenig geeigneten Mittels erläutern.

Die Sprachauffassung von Bachmann und Canetti wurde von Wittgensteins Philosophie stark beeinflusst. Ich möchte hier natürlich auf Wittgensteins Thesen nicht ausführlich eingehen, nur kurz seine für meinen Aspekt wichtigen Aussagen zusammenfassen. Nach Wittgenstein wäre eine ideale Sprache erforderlich, die ihrer Struktur nach die Wirklichkeit widerspiegelte. Er beschreibt tatsächlich diese ideale (idealisierte?) Sprache in seiner Abbildtheorie, doch findet er diese unzulänglich, weil mit der Darlegung

seiner Thesen nur *ein* wissenschaftliches Problem beantwortet wurde. Der oft zitierte Satz von Wittgenstein sollte nicht als Lösung verstanden werden, sondern eher als Zielstellung für ein neues Buch: „Wir fühlen, daß, selbst wenn alle *möglichen* wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind.“¹ (T§ 6.52) Die Lösung liege also außerhalb der Sprache oder in einer anderen Sprache, diese sei unaussprechlich, „aber es zeigt sich, es ist das Mystische.“

2. Bachmanns ideale Sprache

Eine ideale Sprache, eine mystische Sprache, mit Bachmanns Worten eine *Schattensprache* zu erlernen und weiterzugeben hat sich der Held in der Novelle *Alles* zum Ziel gesetzt. Der Vater, der Ich-Erzähler der Novelle berichtet über das Warten auf sein Kind, was sein Leben verändert hat. „Ich fing an, *alles* auf das Kind hin anzusehen.“² „Ich war bewegt, weil sich etwas vorbereitete, das neu war [...]“³ Diese neue (Weltan)sicht entfremdet den Vater von seiner alten Wirklichkeit. Er findet keine gemeinsame Sprache mehr mit seiner Frau und verschweigt seine geheimen Gedanken im Zusammenhang mit dem Kind. Die alte, gewöhnliche, gesprochene Sprache, die dem Kind diese Welt, „die schlechteste aller Welten“ beschreiben sollte, scheint dem Vater unzulänglich. Fipps, das Kind darf diese schlechte Welt mittels dieser schlechten Sprache gar nicht kennenlernen. Der Vater hat von der Geburt des Kindes an Angst, dass Fipps mit den falschen Benennungen zugleich das falsche Leben erlernt. Wie Bachmann in einem ihrer Essays formuliert: „mit jeder Benennung bewertet [man] die Dinge und den Menschen“.⁴ Eben diese Bewertungen möchte der Vater von Fipps nicht aussprechen und in einem klaren Moment der Erkenntnis weiß er Bescheid:

[...] alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück. Alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte.⁵

Das Kind hat also keine kleinere Aufgabe, als eine neue Welt zu gründen und diese mit

- 1 Ludwig Wittgenstein. Werkausgabe. Bd. 1. Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. § 6. 52.
- 2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 140.
- 3 Ebd., S. 138.
- 4 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 187.
- 5 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 143.

neuen Wörtern zu beleben. Diese neue Sprache soll nicht höheren ästhetischen Normen, sondern besseren moralischen Kriterien entsprechen. Sie soll eine neue Weltansicht in sich tragen. Aber wie kann der Vater sein Kind etwas lehren, was er selber nicht kennt?

Aber da ich kein Wort aus solchen Sprachen kannte oder fand, nur meine Sprache hatte und nicht über deren Grenze gelangen konnte, trug ich ihn stumm die Wege hinauf und hinunter und wieder heim, wo er lernte, Sätze zu bilden und in die Falle ging.⁶

Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt – denkt der Vater mit Wittgenstein und sieht keine andere Lösung für das Problem als das Verstummen. Er kann die Schattensprache und die Blättersprache nicht weitergeben, so erwartet er vom Sohn, dass er eine neue Sprache und damit eine neue Welt gründet und zugleich die alte vom Bösen erlöst. Der Vater möchte dem Kind die alten Benennungen der Dinge verschweigen, damit er „der erste Mensch“⁷ wird. Ein neuer Mensch könnte weit von der Welt etwas Neues anfangen. Wie kann aber ein Kind, das in einem zivilisierten Land unter zivilisierten Menschen lebt, die zu ihm sprechen, eine neue Welt gründen? Der Vater verschiebt jede Verantwortung, jede Aufgabe auf den Sohn. Das Kind ist aber natürlich eine neue Welt zu gründen nicht fähig, so ist der Vater enttäuscht und findet keine eigene Sprache, in der er dem Sohn wenigstens etwas (und nicht alles) über diese schlechte Welt beibringen könnte.

Eines der ersten Probleme bedeutet für den Vater, seinem neugeborenen Kind einen Namen zu geben. Das Kleine bekommt zugleich drei Namen, von denen nie einer verwendet wird. „Am Ende der ersten Woche hieß das Kind Fipps.“⁸ Fip(p)s, der kleine, unscheinbare Mensch, wird allmählich mit seinem sprechenden Namen gleich. Das Scheitern des Sohnes ist schon in seinem Namen angegeben, weil Fipps, wie nichts klingt. Der Vater, der ihm keine Aufmerksamkeit schenken kann, wirft ihn in die trübe Bedeutungslosigkeit. Nicht nur der Name Fipps hat keinen Sinn. Der Vater möchte, dass die alten Wörter mit deren altem Sinn dem Sohn verborgen bleiben. Weil der Vater nicht weiß, wie und wozu er den Sohn lehren sollte, gibt er es auf. Er verstummt. Die alte Sprache erscheint ihm ungeeignet, Fipps etwas mitzuteilen. Eine neue Sprache zu lehren, ist er nicht fähig, so überlässt er dem Sohn die Sprachschöpfung. Der Sohn, dem nicht nur eine gemeinsame Sprache mit seinem Vater, sondern zugleich eine gemeinsame Wirklichkeit entzogen wird, stirbt unter dieser Last. Mit dem toten Kind kann der Vater schon in der alten und schlechten Sprache sprechen. Seinen toten Sohn liebt er schon mit der Liebe, mit welcher er den lebendigen nicht geliebt hat. Der Vater konnte also nicht einmal mittels seinem Sohn über seine eigenen Grenzen gelangen. Er sieht ein, dass eine neue Sprache nur außerhalb der Gesellschaft zu schaffen möglich wäre.

6 Ebd., S. 145.

7 Ebd., S. 143.

8 Ebd., S. 141.

So ist er jetzt, nach dem Tod des ersten Kindes bereit, einem neuen Kind die alte Sprache beizubringen.

Er sieht ein, was Ingeborg Bachmann in einem Essay formuliert hat:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.⁹

3. Canettis ideale Sprache

Wie die Figuren Bachmanns, so suchen auch Canettis Helden nach neuen Möglichkeiten der Kommunikation. Im Roman *Die Blendung* bleibt die Frage immer offen, ob man sich verständigen kann, und ob es eine Sprache gibt, die den höchsten Vorstellungen entspricht. Die Utopie einer neuen Sprache als Antizipation eines Lebens, in dem zwischen Welt, Sprache und Menschen harmonische Übereinstimmung herrscht, wird im Kapitel *Ein Irrenhaus* beschrieben. Georges Kien, Frauenarzt, der Bruder der Hauptfigur trifft zufällig auf einen Irren, der eine eigene, für Doktor Kien vermeintlich ideale Sprache beherrscht.

Im Kapitel *Ein Irrenhaus* werden dieser Kranke und seine Sprache eingehend analysiert. Der Gorilla, der kein Mensch mehr und doch nicht ganz Tier ist, besitzt eine besondere Sprache, die eng mit seiner Umwelt und seiner Verhaltensweise zusammenhängt. Die Wirklichkeit, (seine Sekretärin und die Gegenstände im Zimmer) sind dieser Sprache untergeordnet. Die Wurzeln dieser Sprache liegen sehr tief, sie ist etwas Uraltes, etwas Mythisches, sie besitzt die Stärke der Erde. Jede Benennung, jeder Laut, jedes Wort scheint unwiederholbar zu sein. Die für einen Gegenstand gebrauchten Namen wechseln von Zeit zu Zeit. Gebärden und Bewegungen hängen eng mit dem Ausgesprochenen zusammen. Die Sprache des Gorillas ist gewaltig, leidenschaftlich und drückt Emotionen aus. Er ist Gott in seiner Welt: „Er schuf, was er brauchte, und fand sich nach seinen sechs Tagen am siebenten zurecht. Statt zu ruhen, schenkte er der Schöpfung eine Sprache.“¹⁰

Dieser idealen Sprache wird ein besonderes Kapitel gewidmet. Der Autor hebt den Gorilla aus dem Kreis der anderen Figuren hervor. Er ist ein wahrer Held, der seine eigene Welt mittels seiner eigenen Sprache schafft. Er ist der einzige, der ein Irrer genannt wird und außerhalb der Gesellschaft lebt. Der Frauenarzt, Georges Kien, der zufällig ins Zimmer des Kranken gerät, kann nur seine Hochachtung für den Gorilla-Gott ausdrücken: „Er fragte sich, wie er begreifen könne, was von tausend Klaftern tiefer kam, als

9 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 192.

10 Canetti, Elias: *Die Blendung*. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 441.

er je hinabzusteigen gewagt hatte.”¹¹ Seine Bewunderung für den Gorilla geht soweit, dass er dessen Sprache erlernt. Der Frauenarzt lernt fleißig und aus Bewunderung für die Irren wechselt er zur Psychiatrie. Er will von ihnen lernen und keinen von ihnen heilen. Man hört hier ein wenig die ironische Stimme des Autors.

Was in diesem Kapitel kritisiert wird, ist in erster Linie die Wissenschaft und die Pseudowissenschaftlichkeit. Der gelernte und erfolgreiche Frauenarzt will von einem Irren seine Sprache und seine Lebensweise erlernen. Bisher sprach er die Sprache seiner weiblichen Patienten. Er hat aus romantischen Romanen gelernt, wie man sich mit Frauen unterhält. Jetzt aber, wo er eine andere Sprache kennengelernt hat, entlarvt sich die alte als klischeehafter, inhaltsloser Unsinn. Die Sprache des Irren besitzt einen ungeheuren *Sinn* (im Verhältnis zu der der Patientinnen) und einen höheren Wert als alle anderen Sprachen. Der Frauenarzt möchte diese neue vollständig beherrschen. Georges Kien sieht nicht ein, dass auch die Sprache des Gorillas eine unmögliche Variante der Kommunikation ist.

Was kann mit dieser idealen Sprache ausgedrückt werden? Leidenschaften? Mythen? Eine schöpferische Kraft? Vielleicht. Aber für wen? Wer ist der Adressat? Wer hört zu? Hier nur der ehrgeizige Herr Doktor, der mit seiner ‚Wissenschaft‘ niemanden heilen will. Warum ist die Sprache des Gorillas so merkwürdig und so einzigartig? Was ist der Unterschied zwischen seiner Sprache und der der anderen Figuren? Der Gorilla folgt keinen Regeln, oder besser gesagt, er schafft immer neue Regeln und prägt dazu neue Wörter. Die Wirklichkeit ist für ihn nicht zu erfassen. Es gibt immer eine neue Wirklichkeit, und sie verändert sich im Nu. Die anderen Figuren haben aber nur eine Wirklichkeit, die eigene. Sie sind beschränkt, unkreativ, unbelehrbar. Sie sprechen eine Anti-Sprache, die (wie auch die des Gorillas) nicht als Kommunikationsmittel dient.

Die anderen Figuren des Romans scheinen ein normales Leben zu führen und eine normale Sprache zu besitzen. Doch sie sind ebenso verrückt wie der Affenmensch. Der Hauptheld, Peter Kien, macht dasselbe, was auch der Gorilla tut: Er schafft, was er braucht und gebraucht dazu eine Einzelsprache, die sich nur auf seine eigene Wirklichkeit bezieht. Auf die Sprache der anderen Figuren möchte ich hier im Einzelnen nicht eingehen.

Das Kapitel *Ein Irrenhaus* ist eine theoretische Auseinandersetzung mit der Sprachproblematik. Es ist gewissermaßen eine Sprachphilosophie innerhalb des dichterischen Werkes. Dieses Kapitel über die Sprache des Gorillas ist ein kleines Anführungszeichen im großen Anführungszeichen des Romans. Ein eingesperrter Irrer in der Comédie Humaine von Irren. So treffen zwei Sprachmodelle im Roman aufeinander. Eines, das die Wirklichkeit in jedem Moment abbildet, und ein anderes, das einer versteinerten Wortmaske ähnelt.

11 Ebd., S. 439.

Eine dritte Sprache, die nicht nur eine individuelle Verwendung, sondern auch das Abstrakte (*la langue*) und das Mystische enthält, spricht der Erzähler selbst. Er ist die kritische Stimme, die diese Sprachparodie kommentiert. Mal steht er auf der einen, mal auf der anderen Seite, mal betrachtet er die von ihm geschaffene Welt von einer gewissen Entfernung. Die Grenzen sind fließend und zweideutig (mehrdeutig) gehalten, so kann der Leser auch seine eigene Deutung, seine eigene Sprache finden.

4. Schlussfolgerung

Canettis Gesellschafts- und Sprachanalyse ist die dichterische Gestaltung von Fragen, auf die auch andere Denker seiner Zeit eine Antwort gesucht haben. Eine ideale Sprache zu finden, ist zugleich eine ideale Welt zu finden, die immer eine Utopie bleibt. Bachmanns Held sieht das ein und will zur alten Sprache zurückkehren. Canettis Georges Kien begeht einen Irr-Weg. Der Psychiater, der von seinen Kranken ihre Sprache lernen möchte, verirrt sich im Labyrinth von unzähligen Welten, die von unzähligen Sprachen beherrscht werden. Doktor Kien ist von der Idee einer neuen (Sprach-)schöpfung begeistert. Ob die Wörter seiner Patienten einen Sinn haben, interessiert ihn wenig. Bachmanns Hauptfigur möchte dem Sohn die Welt blank überlassen, damit dieser der Welt einen neuen Sinn gibt. Sowohl Canettis als auch Bachmanns Held suchen nach einer idealen Sprache. Bachmanns Figur glaubt noch an eine bessere Welt, die durch diese ideale Sprache zu schaffen wäre. Die Figur von Canetti glaubt nur noch an seine eigene Welt. Die schöpferische Kraft der Sprachen seiner Patienten ist ein Mittel, den eigenen Ruhm zu vergrößern. Wie kann jedoch das Problem der idealen Sprache gelöst werden?

Der Dichter und die Dichterin – wenn auch auf anderen Wegen und mit anderen Stilmitteln – kommen zu einer ähnlichen Lösung. Beide finden einen Ausweg, den auch der späte Wittgenstein gefunden hat. Im *Tractatus* versuchte noch der junge Philosoph eine ideale Sprache zu konstruieren. In den *Philosophischen Untersuchungen* sieht er seinen früheren Irrtum ein,¹² und stellt fest, dass die Sehnsucht nach einer vollkommenen Sprache den Menschen auf einen rutschigen, eisigen Weg führt, auf dem es keine Reibung gibt. Dieser Weg sei in gewisser Hinsicht tatsächlich ideal, nur gehen kann man darauf nicht. Wenn man aber gehen möchte, braucht man die Reibung. So muss man zurück zum holprigen Weg. Die Konsequenz der wunderbaren Metapher liegt auf der Hand: die gesprochene Sprache kann nicht ideal sein, oder anders formuliert: eine ideale

12 Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe. Band 1. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 105-107.

(„reibungslöse“) Sprache kann nicht gesprochen werden. In seinem späteren Hauptwerk wählt der Philosoph die gesprochene Sprache zum Objekt seiner Untersuchungen. Er macht darauf aufmerksam, dass die Lebensformen beim Gebrauch der Sprache eine wichtige Rolle spielen.¹³ Sprache wurzelt in der Realität und kann nicht mehr unabhängig von ihr gedacht werden.

Bachmann und Canetti ziehen ähnliche Konsequenzen wie der späte Wittgenstein. Wie eng Sprache und Wirklichkeit zusammenhängen, erkannten die beiden österreichischen Dichter, als sie die beschränkte Lebenssituation und das begrenzte Weltbild der Figuren mit deren typischen Sprache darstellten. Sie berühren ein gemeinsames Thema: wie Sozialisation und Kommunikation in Verbindung gebracht werden können oder müssen. Bachmanns Hauptfigur tritt allmählich aus der Wirklichkeit in eine Traumwelt, in die Welt einer Möglichkeit, die nie realisiert werden kann. Fipps Vater möchte mit seinem Kind keine echte Kommunikation führen, weil er Angst hat, dass er ihm etwas Schlechtes beibringt. Diese Angst führt zum Verstummen und das Verstummen führt zu einer unnatürlichen (nicht wirklichen) Lebensform. So entsteht eine tiefe Kluft zwischen Wirklichkeit und Sprache, was – nach Wittgensteins These – eine unmögliche Situation, in diesem Fall, den Tod verursacht. Canettis Figur, Georges schleppt seine selbstkreierte Welt in die Wirklichkeit mit. Er möchte die Sprache eines anderen Wesens erlernen, doch die Realität des Anderen interessiert ihn nicht. So bleibt er nur ein begeisterter Fan von unbekannten Sprachen. Sprache und Wirklichkeit sind auch in diesem Fall weit voneinander entfernt.

Sowohl Bachmann als auch Canetti zeigen einen pragmatischen Ausweg aus dieser Situation. Nur das gemeinsame menschliche Handeln kann ein Bezugssystem bedeuten, anhand dessen wir die Sprache unserer Mitmenschen deuten. Das Fehlen dieser Gemeinsamkeit bringt die Verrücktheit der Sprache mit sich, wie es in der *Blendung* und in *Alles* genau beschrieben worden ist. Wenn Vater und Mutter in ganz verschiedenen Realitäten leben, wie kann dann das Kind das Leben begreifen? Wenn der Arzt sein Verständnis für Probleme seiner Patienten nur heuchelt, wie können dann Kranke geheilt werden?

Wie kann es weitergehen, wenn die Utopie einer idealen Sprache unrealisierbar scheint? Die Antwort liegt in beiden analysierten Werken. Der Unterschied zwischen den beiden Autoren bleibt jedoch eindeutig. Bachmann und ihre Leser trauern über den Verlust dieser Utopie. Canetti lässt aber seine Leser über diesen unmöglichen Versuch lachen. Seine distanzierte Erzähltechnik lässt uns an der Echtheit der Gorilla-Sprache immer wieder zweifeln. Diese Distanz entsteht aber im Falle von Bachmann nicht. Der Leser identifiziert sich völlig mit den Figuren. Schritt für Schritt verliert man mit dem

13 Siehe dazu, ebd., 195.

Ich-Erzähler den Glauben an die Existenz einer Schattensprache. Der Versuch, eine neue ideale Sprache und damit eine neue Welt zu schaffen, bleibt jedoch sowohl im Canettischen Text als auch in der Novelle von Bachmann Utopie. Die Lösung, die in beiden Werken nur als Fehlen einer Lösung auftritt, liegt in der gesprochenen Sprache und die wäre eine Gemeinsame.

Der gute Gott von Manhattan zwischen Hörspiel und Musiktheater

Heutzutage ist das Hörspiel eher in Vergessenheit geraten und da stellt sich die Frage, warum darüber referieren? Das Symposium „Ihr Worte“ (14.-15. November 2006, Piliscsaba / Ungarn), das Ingeborg Bachmann gewidmet wurde, provozierte mich persönlich, diese Gattung erneut zu untersuchen und an einem Beispiel zu beweisen, wie wichtig das Wort ist, das eine zentrale Rolle im Falle dieser literarischen Ausdrucksform spielt, als geschriebener und als gesprochener Text.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist, die verschiedenen Lesarten des zum Kanon gehörenden Hörspiels von Ingeborg Bachmann *Der gute Gott von Manhattan* zu erörtern bzw. seine mediale Rezeption vorzustellen, mit schwerpunktmäßiger Betrachtung des Musiktheaters. Für den Anfang einige Anhaltspunkte zur Gattung ‚Hörspiel‘. Das Hörspiel ist eine eigene, selbstständige Kunstgattung, die durch bekannte Kunscht schaffende ihren Status erreicht hat, darunter Günter Eich, Dylan Thomas, René Char, Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und selbstverständlich Ingeborg Bachmann. Diese Kunstgattung ist für einige Dramatiker ein „Übungsfeld“ für die Theaterarbeit, zum Beispiel für Autoren wie Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. Dem Hörspiel kommt eine besondere Rolle zu, da es über das Medium Radio die Bekanntmachung von Schauspielen ermöglicht, die oft als unaufführbar gelten. Bemerkenswert ist, dass in den 50er Jahren sehr viele Künstler, vorwiegend Schriftsteller, sich dem Hörspiel zuwenden, weil es eine wirkungsvolle Rezeption erreicht, denn es ergreift die Phantasie sehr intensiv und lässt Traumhaftes wirklich erscheinen.

Das Hörspiel, ein Kind der Technik, siedelt sich in Seelenlandschaften an, die vor uns nur die Romantiker zu träumen wagten [...] Es sind Stimme und Laut, der Musik verwandt, als Sinnt räger geistig-seelischer Gehalte glaubhafter als jedes sichtbare Bild.¹

Es entsteht das literarisch-ästhetisch orientierte Hörspiel, gelegentlich „Hörspiel der Innerlichkeit“ genannt, gefolgt vom „neuen Hörspiel“, das unter dem Einfluss der Stereophonie experimentelle Formen generiert wie Hörcollage oder akustisches Spiel.² Eine enge Verwandtschaft mit den Sprechstücken bzw. der Sprechoper, die durch Peter

1 Klose, Werner: In: Grundbegriffe der Literatur. Hg. von Otto Bantel. Frankfurt am Main: Hirschgraben 1974, S. 42.

2 Vgl. Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definition. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J.B.Metzler 1990, S. 208.

Handke und Ernst Jandl Selbständigkeit als Kunstgattung erreicht haben, ist diesbezüglich festzustellen.

Ingeborg Bachmann hat die poetische Aussagekraft des Hörspiels genutzt, um ihre Poetik unter Beweis zu stellen. Ihre Hörspiele *Die Zikaden* (1954) und *Der gute Gott von Manhattan* (1957) werden als Gleichnisse „unserer“ Zeit gelesen, die auf der sprachlichen und formalen Ebene exemplarisch komponiert sind. Für das dichterische Werk *Der gute Gott von Manhattan*, am 29. Mai 1958 unter der Regie von Gert Westphal im Südwestfunk Bayrischer Rundfunk uraufgeführt, eine Gemeinschaftsproduktion des BR München und NDR Hamburg, erhielt Bachmann 1958 den renommierten Hörspielpreis der Kriegsblinden, weil es ein „unverwechselbares Liebesgedicht“ gegen die Film- und illustrierten Klischees ist.³

Das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* entstand unter dem Eindruck von Bachmanns Besuch in den Vereinigten Staaten im Sommer 1955, wo sie an dem von Henry Kissinger geleiteten Harvard International Seminar teilnahm. Ziel des Seminars war „Personen zwischen 25 und 40 Jahren, die auf den Weg zu Führungspositionen in ihren Heimatländern sind, Amerikas grundlegende Werte“⁴ nahe zu bringen. Die meisten Bachmann-Forscher sind der Meinung, dass es eine direkte Verbindung zu dem Schauplatz des ersten Zusammentreffens der Hauptprotagonisten Jan und Jennifer gibt, nämlich dem Zentral Bahnhof von New York, wo sich auch die Seminarteilnehmer 1955 trafen. Hinzu kommt die Annahme, dass das Manhattan-Bild auf die eigene Reiseerfahrung der Autorin zurückgreift.⁵ Dies eröffnet eine Deutung, die auf faktischen Gegebenheiten beruht und stark das Autobiographische einbezieht. Diese Lesart erklärt auch die Positionierung des guten Gottes von Manhattan als allmächtiger Gesetzgeber von New York, der im prozessartig strukturierten Hörspiel eine zentrale Stelle einnimmt.

Die Rezeption von Herbert Marcuses Theorien über Eros bzw. Weiblichkeit aus dem Werk *Triebstruktur und Gesellschaft* (1955), in dem insbesondere die Annahme eines grundsätzlichen Gegensatzes zwischen Macht und erotischem Begehren postuliert wird, erklärt den Antagonismus in dem untersuchten Hörspiel: Der gute Gott von Manhattan verkörpert das allmächtige Prinzip der gesellschaftlichen Macht, während Jan und Jen-

3 Vgl. Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 275-277. – auf die Rede der Autorin wird innerhalb dieser Untersuchung mehrmals zurückgegriffen, weil sie die verschiedenen Lesarten bzw. Deutungen der Forschung unterstützt.

4 Vgl. Lennox, Sara: Repräsentationen von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk von Ingeborg Bachmann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 20. Die Autorin der Studie bezieht sich auf Dokumente des Harvard Summer School International Seminars, dem Jahresbericht von 1955, S. 20.

5 Vgl. ebd., S. 20.

nifer, ein leidenschaftliches Liebespaar, durch ihren Zustand der ekstatischen Erotik die Stabilität seines Systems bedroht. Hinzu kommt noch der Fakt, dass in den 50er Jahren die Frauen ermuntert wurden, sich aus dem öffentlichen Leben zurückzuziehen und sich selbst als das Gegenteil und als das Andere des Mannes zu definieren. So betrachtete Ingeborg Bachmann, wie Marcuse, die Frau als Antithese der von Männern kontrollierten sozialen Ordnung, in diesem Fall von Jennifer verkörpert, die durch ihren Wunsch nach Stillstand das Chaos bewirkt hätte und damit der feministischen Literaturwissenschaft den Weg für verschiedene Deutungen freilegt.

Von der Entstehungszeit her gehört dieses Hörspiel zum Beginn des literarischen Schaffens der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, in eine Zeit, in der eine intensive Hinwendung von der Lyrik zur Prosa zu verzeichnen ist, parallel zu einer kontinuierlichen Reflexion der eigenen Schreibpraxis, stark verwurzelt in Wittgensteins Sprachspieltheorie. Kritische und utopische Aspekte von der Wittgensteinrezeption bezogen auf seine Sprachphilosophie sind in den Gesprächen der Hauptprotagonisten des Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan* zu erkennen – einerseits gebrauchen sie in ihren Sprach-Spielen konventionelle Liebesfloskeln, die ironisch eingesetzt werden, andererseits sind sie bemüht die Grenzen der Sprache zu sprengen, um zu einer „neuen“ Sprache vorzudringen. Diese sprachreflektorischen Bemerkungen erlauben einen Interpretationsansatz ausgehend von der Utopie der angestrebten „neuen“ Liebes-Sprache. Außerdem sind im Laufe der Zeit in der Bachmann-Forschung unzählige Lesarten aufgekommen, die im Folgenden berührt werden. Die Studien der Literaturwissenschaft beziehen sich auf den Umgang mit widersprüchlichen Konzepten wie Macht, Sexualität und Geschlechteridentität, untersuchen den Diskurs von Macht und Sexualität, erforschen die soziale Konstruktion der Weiblichkeit bis zu masochistischen Manifestationsformen, die Kraft des Eros bzw. die Kraft der Frau, die prozesshafte Konstruktion des literarischen Werkes, märchenhaftes Liebespiel bzw. Liebesutopie usw.

Eine der kanonisierten Lesarten deutet auf ein Liebesdrama mit diversen Implikationen hin, das bei den Forschern zu kontroversen Interpretationen geführt hat. Die bekannte Diskussion zwischen Wolf Wondratschek und Jürgen Becker in den 70er Jahren greift auf die Macht-Problematik zurück, nämlich in der Konstellation guter Gott als Vertreter der Macht und das Liebespaar als sein Gegenspieler. Wondratschek betrachtet das Hörspiel als reaktionär und wirft der Autorin vor, dass sie sich zu sehr auf das Scheitern der Liebe konzentriert, ohne die Gründe dieser Situation zu eruieren.

Die Autorin spezialisiert sich poetisch ganz aufs Niemandsland der reinen Empfindungen, freilich auf deren Scheitern, ohne sich dabei auf die gegebenen Widerstände einzulassen, welche dieses Scheitern verständlich als »von dieser Welt« ausweisen könnten, was ja im Titel der Hinweis auf Manhattan immerhin vermuten läßt.⁶

6 Wondratschek, Wolf / Becker, Jürgen: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine

Jürgen Becker hingegen verteidigt die Schriftstellerin und behauptet, dass sie die Unmöglichkeit einer äußersten Utopie von Liebe „hier“ und „heute“ zu verwirklichen versucht und dies an dem Beispiel dieser Liebesbeziehung demonstriert. In der Dankesrede anlässlich der Verleihung des Preises für das besprochene Hörspiel äußert sich Ingeborg Bachmann über das zentrale Thema des Textes, das als eine Problemkonstante ihres Gesamtwerkes betrachtet werden kann: Im *Guten Gott von Manhattan* geht es häufig um den so oft zitierten „Grenzfall“, i.e. der Liebe zwischen Mann und Frau. Diese ist einerseits auf das Vollkommene, das Unmögliche, das Unerreichbare gerichtet, andererseits aber an die Bedingungen der gesellschaftlichen Ordnung gebunden. Aus diesem Spannungsfeld wird das Utopie-Modell abgeleitet. Die Selbstaussage der Autorin führte in der Forschung zu Missverständnissen, so zum Beispiel wurde das dargestellte Liebeskonzept als positive bzw. anarchistische Vision gedeutet. Dazu die Interpretation von Bartsch, der über eine klare Polarität zwischen der realen Weltordnung und der „reinen“ Utopie spricht, eine Utopie von absoluter Freiheit und Liebe.⁷ Einer ganz anderer Meinung ist Funke, indem er sich über den „grausamen“ Triumph der bürgerlichen Ordnung über die Liebe äußert.⁸ Dabei ist aus dem Interview die explizite Erklärung von Bachmann in Betracht zu ziehen, dass die Gründe, die zur Auslöschung der Liebe geführt haben, nämlich die inneren Faktoren, im Zentrum stehen und nicht die äußeren Umstände, die diese vernichten. Die Macht des guten Gottes und die Utopie der Liebe können nicht getrennt betrachtet werden, weil sie sich gegenseitig bedingen – das Liebeskonzept wird permanent von den gesellschaftlichen Prinzipien bestimmt, wenn diese Dominanz auch nicht transparent ist.

Neuere Beiträge der Forschung ziehen die werkimmanente Lesart vor und stellen eine Verbindung zum *Todesarten*-Komplex von Bachmann fest, wo die Frage der Geschlechterbeziehung im Sinne einer radikalen Diskurskritik verhandelt wird.⁹ Höller betrachtet beispielsweise den *Guten Gott von Manhattan* als eine Weiterführung der Utopie-Problematik aus dem Hörspiel *Die Zikaden* und dem Lyrikband *Anrufung des Großen Bären*. Dabei fällt der ambivalente Charakter der Utopie auf, ein Motiv, das mit der *Todesarten*-Thematik verbunden wird. Der Literaturkritiker spricht über den „kriminalistischen Blick“ bzw. der Sprache des Schauerstücks, die insbesondere in der

Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Merkur 24 (1970), S. 190.

7 Vgl. Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1988, S. 85

8 Funke, Horst-Günter: Ingeborg Bachmann. Zwei Hörspiele. *Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan*. Interpretationen. München: Oldenburg. 1969, S. 54.

9 Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Frankfurt am Main: Athenäum 1993, S. 106-122; Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 212-224; Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München: Reclam 1992, S. 76-92; Lubkoll, Christine: *Der gute Gott von Manhattan*. In: Werke von Ingeborg Bachmann. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002, S. 122-139.

Theater-Szene auffallen und die Lesart als „Kriminalgeschichte der Liebe“ zulassen, da sich das Hörspiel aus den überlieferten, den zum Kanon der Literatur gehörenden Liebesgeschichten nährt.

Als einziges Schauerstück werden im Hörspiel die Liebesgeschichten der Weltliteratur in einer geschichtlichen Revue von den Henkern, den Hauptleuten des gesellschaftlichen Über-Ich, des „guten Gottes“ vor Augen gestellt.¹⁰

Die vorliegende Studie folgt den etablierten Stimmen der Bachmann-Forschung und versucht in ihrer Folge neue Perspektiven der Interpretation anzudeuten.

Die von Bachmann erwähnte intendierte Demonstration erreicht m. E. einen Höhepunkt in dem intertextuellen Spiel mit Liebesgeschichten, schwerpunktmäßig in der Szene „Im Theater“ nachzuvollziehen, wobei die Formen der Unterdrückung von „Ich-Anteilen“ beim Liebesverlust im Falle von Jan und Jennifer im Inneren des Ichs nachzuweisen sind. Diese Szene kann als „strukturelles Zentrum“¹¹ des Hörspiels betrachtet werden, eine polarisierende Liebes-Geschichten-Szene, die sich aus bewusst ausgewählten Beispielen von Prätexten und zum Kanon gehörenden Liebesmotiven zusammensetzt. Die Absicht(en) von Ingeborg Bachmann können eine Vielfalt von Lesarten eröffnen – mit den intertextuellen Bezügen die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Liebespaar der Gegenwart zu lenken bzw. auf ihre Einmaligkeit; die Geschichte der zwei Liebenden in die Reihe der als „klassisch“ geltenden Liebespaare einzugliedern; das Ende des Hörspiels vorwegzunehmen und auch zu motivieren usw. Innerhalb der Untersuchung stellt sich die Frage, ob Jan und Jennifer als ein klassisches Liebespaar betrachtet werden könne, das mit anderen fünf festgeschriebenen Liebesgeschichten der Literatur konfrontiert wird. Dazu einige Argumente, die aus den Stellungnahmen der Schriftstellerin stammen und zugleich signifikante Textstellen, die auf die Parallelität der intertextuellen Anspielungen hinweisen. In Bachmanns Konzeption ist es ein „Grenzfall“, der in seiner Suche nach dem Unmöglichen „erhellend“ sei: „Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind.“¹²

Durch den Blick auf das Utopische wagt es der Mensch jenseits des Gegebenen zu streben, Richtung alternative Welten, die mittels der Kunst formuliert bzw. postuliert werden. Der paradigmatische Grenzfall der utopischen Liebe aus dem Hörspiel wiederholt sich im Roman *Malina*, wenn auch auf einer ganz anderen Ebene. Einen aufschlussreichen Vergleich stellt Agnese auf, indem sie bemüht ist, diese zwei „Grenzfälle“ von der emotionalen Komponente ihrer Liebeserfahrung zu durchleuchten. Unterscheiden

10 Höller 1993, S. 109.

11 Vgl. Fischerova, Viola: Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* – ein Mythos? In: Literatur + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1977, S. 288.

12 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 276.

tun sie sich insbesondere durch die Intensität der Gefühle und der Leidenschaft, wobei im Roman zum ersten Mal die bewusste Beschreibung einer „echten“ Metaphysik der Liebe vorkommt, die ein wesentlicher Bestandteil des dargestellten geistigen Abenteurers ist.¹³ Dazu wiederum ein Rückgriff auf die Selbstaussagen der Autorin:

Es ist auch mir gewiß, dass wir in der Ordnung bleiben müssen, dass es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.¹⁴

Bachmanns Wunsch bzw. Versuch, aus der Ordnung auszutreten, wird als Kritik aufgefasst, die zur Veränderung der Ordnung führen kann. Trotzdem werden die Menschen in der Ordnung bleiben – auch wenn diese totalitär ist. Das „Glaubensbekenntnis“ des guten Gottes bekräftigt diese Position:

Ich glaube an eine Ordnung für alle und für alle Tage, in der gelebt wird jeden Tag. Ich glaube an eine große Konvention und an ihre große Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben, und ich glaube an den Tod ihrer Widersacher. Ich glaube, dass die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, verderblicher als jedes Verbrechen, als jede Ketzereien. Ich glaube, dass die Liebe unschuldig ist und zum Untergang führt; dass es nur weitergeht mit Schuld und mit dem Kommen vor alle Instanzen.¹⁵

Das Drama des als klassisch geltenden Liebespaares Orpheus und Eurydike ist stellvertretend für das Motiv des Stillstandes, denn die Liebesklage scheint die Zeit zum Stehen zu bringen. Parallelen dazu sind im Hörspiel aufzufinden: Die Liebenden der modernen Welt klagen über die Endlichkeit ihrer Liebe und das Vergehen der Zeit.

Dann ist wenig Zeit auf der Welt. Denn wenn alles entdeckt und verformelt ist, wird die Lasur deiner geschmeidigen Augen und die blonde Haarsteppe auf deiner Haut von mir nicht mehr begriffen sein. Wenn alles gewusst, geschaffen und wieder zerstört sein wird, werde ich noch verführt werden im Labyrinth deiner Blicke. Und es wird mich das Schluchzen, das deinen Atemweg heraufkommt, bestürzen wie sonst nichts. [...] Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwesenes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinen zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit. Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrundes kommen, in den ich stürze mit dir. Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende.¹⁶

Die Sehnsucht nach dem Stillstand und die Tendenz, eine „Gegenzeit“ zu erleben, bleiben nur im Stadium der Wunschprojektionen, weil Jan durch seine Rückkehr in die Welt

13 Vgl. Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen 1996, S. 115 f.

14 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 276.

15 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 318.

16 Ebd., S. 316f.

der Konventionen dieser Utopie keinen Raum lässt. Die anderen erwähnten Liebespaare – Tristan und Isolde, Francesca und Paolo, Abälard und Heloise und nicht zuletzt Romeo und Julia vertreten eines der ältesten literarischen Motive, das Liebesmotiv, wobei die Liebe für den „anderen Zustand“ steht, der immer wieder tragisch endet, wie Höller bemerkt „in Blut ertränkt“.¹⁷ Motive wie Stillstand und Gegenzeit werden thematisiert, wobei eine Steigerung des Spiels durch Billy und Frankie entsteht, die verbal eine Zuspitzung der Situation vorbereiten. Lennox bringt eine ungewöhnliche Lesart für die Funktion der Eichhörnchen Frankie und Billy, deren Vorgehensweise an eine „verrückte“ Walt-Disney- Zeichentricksfilmsphäre erinnert und sich stark von der rationalen Welt abwendet. Dazu findet sie eine plausible Erklärung, nämlich, dass während des Kalten Krieges der Deckname des amerikanischen Plans für die Versorgung von Wien im Falle einer Blockade „Squirrel Cage“ war.¹⁸ Bachmann mag die fünf Liebespaare bewusst als Musterbeispiele in den Text des Hörspiels verwoben haben, die im Zentrum der Betrachtung stehen – Jan und Jennifer sind damit gemeint, aber zugleich auch die Rezipienten, ob Hörer oder Leser. Eine explizite Bezugnahme zu den Geschichten der Liebespaare markiert in der Theaterszene die zentrale Rolle dieser klug selektierten Beispiele, denn sie deuten das Ende voraus, wobei Jan und Jennifer ebenfalls zum Kanon der beispielhaften Liebestragödien bzw. Grenzfälle gezählt werden können. Bachmanns Aussage in ihrem Interview bestätigt die antizipatorische Funktion der klassischen festgeschriebenen Liebesgeschichten, deren Um-Schreibung sie ins Banale überführt hätte.

Dieses Stück bezieht sich doch auf einen Grenzfall von Liebe, auf einen dieser seltenen ekstatischen Fälle, für die es tatsächlich keinen Platz in der Welt gibt und nie gegeben hat. Und deswegen habe ich ja in diesem Stück auch auf ein paar der großen, alten Liebespaare angespielt, die ja zugrunde gehen, und mich natürlich gefragt: warum denn? [...] Aber jeder hält es doch, ohne zu wissen, für ausgeschlossen, dass Romeo und Julia jemals verheiratet sein könnten oder dass Tristan und Isolde sich irgendwo etablieren – auf einer Insel oder sonstwo – und dort weiterleben.¹⁹

Die Autorin insistiert auf die bewusste Anspielung und versucht die Gründe des Scheiterns darzustellen. Die Liebesgeschichte von Jan und Jennifer erscheint als eine Art Versuchsanordnung, in der die Prämissen und Paradoxien des Liebeskonzepts differenziert beleuchtet und zugleich kritisch hinterfragt sind. Über den Topos Liebe äußert sich Lubkoll in ihrer Studie, indem sie den exemplarischen Aspekt hervorhebt.

Während Romeo und Julia an der Schwelle der Verwirklichung – nach ihrem todesähnlichen Schlaf – nur die alten, feindlichen Ordnungen denken können und deshalb ihre Liebe im Tod füreinander

17 Vgl. Höller 1993, S. 108.

18 Vgl. Lennox 2000, S. 93.

19 Interview mit Ekkehart Rudolph am 23. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983, S. 86.

bewahren, ist Gottfrieds Absage noch deutlicher und weitgehend: Die Liebesgrotte wird Tristan und Isolde aufgeben, nachdem sie erkannt haben, dass selbst Liebe nicht in gesellschaftlich freiem Raum lebbar ist bzw. Bestand hat.²⁰

Die Vergleichsbasis der Liebesgeschichten bietet nicht nur eine exemplarische Darstellung des Scheiterns, sondern reflektiert systematisch die Gründe des Untergangs für den Fall Jan und Jennifer. Ebenfalls bei Lubkoll ist der Hinweis auf die kritische Reflexion über gesellschaftliche Diskursmechanismen zu finden, wobei es sich vordergründig um Machtkritik handelt.²¹

Die Technik der Montage, die in diesem Hörspiel eine textgenerierende Rolle einnimmt, basiert auf einem intertextuellen Spiel, hervorragend illustriert an den Einschüben der „anonymen“ Stimmen. Die unterschiedlichen Sprachelemente ähneln „akustischen Masken“, die miteinander konfrontiert werden. Die Nähe zu dem Gedicht *Reklame* (1956) fällt auf, das als eine Stimmeninszenierung zu verstehen ist, konzipiert nach dem Prinzip des Hörspiels.²² Die graphisch markierten Einschübe der anonymen Stimmen bilden zusammen mit den Aussagen der Einflüsterer vom Dienst, den Dialogen der Liebenden und dem Bericht des guten Gottes eine komplexe Kompositionsstruktur von Sprachspuren. Die vielschichtige Textstruktur umfasst die utopischen Phantasien der Liebenden, gespickt mit Anspielungen auf die abendländische Literatur und Philosophie, in einer Art universaler Polyphonie.

Andere Lesarten deuten auf ein analytisches Hörspiel, das in Form eines Prozesses die Ereignisse rekonstruiert, die zur Katastrophe geführt haben. Der Prozess dient als Rahmen bzw. Kulisse des Geschehens, das sich auf zwei Ebenen abspielt – im Gerichtssaal und in der Welt der Liebenden, diesmal mit New York als Schauplatz. Bericht und Evokation alternieren als eine Art „episches Hörspiel“, das in szenischen Bildern das Geschehen wiederholt. Dialog und Aktionselemente fügen sich zu einer Beweisaufnahme, einerseits um den Hauptschuldigen, vom guten Gott von Manhattan verkörpert, für den tragischen Ausgang zu beschuldigen, andererseits um die Frage der individuellen Schuld zu einer Ur-Schuld zu verschieben. Die Figur des guten Gottes erscheint als Polarisationspunkt, über den die Liebe im Rahmen eines gesellschaftlichen Ordnungsdenkens verhandelt wird. Er vertritt das abstrakte Prinzip der Ordnung in einer doppelten Hinsicht – einerseits agiert er als bürokratischer Hüter der Ordnung, andererseits provoziert er mittels seiner Agenten die Grenzüberschreitung, mit dem klaren Ziel das Ordnungsdenken vor dem Chaos zu retten bzw. zu stabilisieren. Der gute Gott identi-

20 Lubkoll, Christine: Utopie und Kritik. Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Werke von Ingeborg Bachmann. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam. 2002, S. 134.

21 Vgl. ebd., S. 134f.

22 Reitani, Luigi: Zeitkritisches Hören. In: Werke von Ingeborg Bachmann. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002, S. 72f.

fiziert sich mit der „allgemeinen“ Ordnung des Bestehenden, wobei sein Name auf ein allgemeines Prinzip bzw. auf den moralischen Schein verweist. Es gibt diesbezüglich Versuche eine Parallele zu Brechts Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan* aufzustellen, auch bezogen auf die Nähe zum epischen Theater.²³

Eine Gegenwelt entfaltet sich in der Beziehung zwischen Jan und Jennifer, die in einer von Zwängen befreiten Vereinigung zu existieren versuchen. Doch die Unmöglichkeit der Liebesverschmelzung wird von mehreren Faktoren bestimmt, unter denen sich die Zeit als dominant erweist. Die im 57. Stockwerk des Hotels aufkommende „Gegenzeit“ signalisiert einen scheinbar anhaltenden Stillstand – die Utopie des Augenblicks wird jedoch vom gesellschaftlichen Ordnungsdenken und der banalen Alltagsrealität gesprengt. Auch der Versuch in einer „neuen Sprache“ zu leben, weit weg von den Klischees und Konventionen der Alltagssprache, scheitert. Es ist nur eine poetische Vision, eng verknüpft mit den sprachkritischen Reflexionen der Schriftstellerin. Die kritische Rezeption der Sprachspieltheorie Wittgensteins und zugleich der utopischen Aspekte finden ihren Niederschlag in den Dialogen der Protagonisten, wobei sie stets an die Grenzen des Unrealisierbaren stoßen. Lubkoll verweist auf die unterschiedlichen Positionen im Liebesdiskurs und erinnert an Robert Musils Vision des „anderen Zustands“ bzw. an die intertextuelle Anlehnung an das Nachlassstück zu dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, nämlich „Reise ins Paradies“, das in der Forschung vielfach diskutiert wird.²⁴

Die Prozesssituation erfährt im textuellen Werdegang eine neue Dimension – das Hörspiel ist in Form eines Prozesses konzipiert, das eine „Vierstufengeschichte“ generiert. Der Ansatz liegt im Bereich des Gewöhnlichen, wobei das Banale geheimnisvoll und verdächtig wirkt. Die Stufengeschichte ist bedacht formuliert, geformt unter dem mythischen Zeichen des Läuterungsphänomens. Die Struktur der Liebesgeschichte ist kompliziert, denn auf zwei rahmenbildenden Handlungsebenen verfolgt der Hörer einerseits die Gerichtsverhandlung und andererseits die Liebesgeschichte von Jan und Jennifer. Dabei wird der „juridische“ Dialog des guten Gottes, der strukturell den Machtdiskurs markiert, durch Rückblenden unterbrochen. Der Dialog der Liebenden, die Geflüsterstimmen, die Collagen der Eichhörnchenbriefe und die anonymen Stimmen bilden zusammen mit der signifikanten Begleitmusik „eine Art Erkennungsmelodie der Liebe“.²⁵ Weigel hingegen spricht über eine „Komposition in Sprachspuren“, die verschiedene Facetten der Liebesutopie beleuchten.²⁶ Zu bemerken ist, dass es Bachmann weniger um die äußeren Umstände geht, die die Liebenden vernichten, sondern

23 Vgl. Höller 1993, S. 114f.

24 Lubkoll 2002, S. 131f.

25 Ebd., S. 124.

26 Weigel 1999, S. 222.

viel mehr um die Gründe, die im ekstatischen Konzept der Liebe selbst liegen. Dazu eine Stellungnahme aus einem Interview:

In den großen Liebesdramen wie etwa *Romeo und Julia* oder *Tristan und Isolde* wird der Untergang des Liebespaares durch äußere Schwierigkeiten herbeigeführt. Ich wollte diese „äußeren Schwierigkeiten“ beiseite räumen und zeigen, dass dahinter noch etwas anders steht, eine Macht, die ich im guten Gott personifiziert habe.²⁷

Die Macht des guten Gottes und die Utopie der Liebe werden im Hörspiel nicht scharf voneinander getrennt. Die Demonstration betrifft das Liebeskonzept, wie es von den gesellschaftlichen Prinzipien und den diskursiven Vorgaben bestimmt wird. Machtspiel, d.h. Macht der Gesellschaft, deren Normen und Konventionen sich in Gefahr befinden – Liebespaar als Bedrohung, denn der Stillstand, die Gegenzeit erlaubt keinen Fortlauf der Geschichte. Die Angst vor Chaos und Unordnung bzw. das „Neuschöpfen“ der Welt impliziert den Untergang Jennifers als Opfer.

Eine Überinterpretation als politisches Stück, wobei Bezüge zu dem Antiterror-Phänomen bzw. zu dem Bau der ersten Atombombe und zum 11. September 2000 aufgestellt werden, sind ebenfalls zu vermerken. Ein Beispiel dafür wären die Aussagen des Regisseurs Ingmar Thilo, der für die Inszenierung als Schauspiel am Münchner Galerie Theater (Black Box im Gasteig) sorgte (vorgesehene Premiere 11. September 2001 – Projekt“ Der gute Gott von Manhattan“).

Das Stück Ingeborg Bachmanns aus dem Jahr 1958 erweist sich zunehmend als geradezu visionär: Das Weltstraßengericht ist bereits installiert, und im Gerichtssaal sitzt der Gute Gott vor seinem Richter. „Alles muß so bleiben, wie es ist“, so lautet die Botschaft des Guten Gottes, und damit alles so bleibt, wie es ist, zündet er die Bombe. Getroffen werden sollen Jennifer und Jan. In ihrer überwältigenden Liebe droht eine neue Zeit, die Gegenzeit, hereinzubrechen – und genau das darf nicht sein. Damit es mit tödlicher Sicherheit die Richtigen trifft, bedient sich der Gute Gott hunderter von Kundschaftern und Agenten. Ein infamer Nachrichtendienst gegen die Phalanx der Liebenden, die die Freiheit in den Höhen sieht, „wo die Adler nicht wohnen.“ Die Freiheit verliert den Prozeß. Der Richter entläßt den Guten Gott durch die Hintertür. Das letzte Wort ist – Schweigen.

Im April 1973 wird das World Trade Center eingeweiht. Am Oktober 1973 stirbt Ingeborg Bachmann an den Folgen eines Brandunfalls.²⁸

Die inhaltliche Komponente bietet dem Spielleiter den Ausgangspunkt für poetologische und bekenntnishaft Reflexionen, die einerseits die Tragik des Liebespaares hervorhebt und andererseits die akute Aktualität der Thematik in den Vordergrund schiebt. Diesbezüglich gibt das folgende Zitat, das ich mir erlaube in extenso zu wiedergeben, die notwendigen Anhaltspunkte, die neue Lesarten des Hörspiels/Schauspiels zuzulassen.

27 Im Interview mit Harald Grass am 1. Mai 1965. In: Bachmann 1983, S. 56.

28 Thilo, Ingmar: <http://www.cis.uni-muenchen.de/Ingmar/GG-programmheft.html> [19.06.2006]

Ingeborg Bachmann und der 11. September?

Wer es unternimmt, ein Stück mit dem Titelwort „Manhattan“ zu inszenieren, und die Premiere dieses Stückes ausgerechnet auf den Jahrestag des 11. September 2001 legt, muß natürlich nach einer stichhaltigen Begründung seines Tuns gefragt werden. Der Hinweis, dass die Planungen zu diesem Stück weit in die Zeit vor das Jahr 2001 zurückreichen, kann da ebenso wenig genügen wie der Verweis auf möglicherweise vergleichbare Unternehmungen in den USA selbst. Sogar der Rückgriff auf Debatten über aufklärerische, politische oder sonstige gesellschaftliche Funktionen des Theaters muß angesichts der Schwere des Ereignisses eher schal bis anrüchig wirken.

Ich habe hier nun meine eigene Betroffenheit anzuführen, die auch nach vieljähriger Beschäftigung mit dem auf mich geradezu visionär wirkenden Werk von Ingeborg Bachmanns dazu zwingt, den guten Gott von Manhattan nicht nur einer allgemeinen und überzeitlichen Bedeutung wegen, sondern eben wegen seiner mir unabweisbaren und zwingenden Aktualität auf die Bühne zu bringen. Der Grund ist also kein anderer, als Ingeborg Bachmanns Denk- und Sprachgewalt selbst. *Der gute Gott von Manhattan* hat uns nicht nur überhaupt etwas zu sagen – ja, er kann uns in dieser finsternen aller Zeiten wichtige Denkanstöße und höchst bedeutsame Fingerzeige geben.

Quintessenz aller Aussagen des Stückes: Gegenüber stehen sich nicht gute und böse, ordentliche und terroristische Gewalt, sondern terroristische Gewalt und jede Gewalt auf der einen Seite und die alles verzehrende Freiheit der Liebenden auf der anderen.²⁹

Andere Schauspiel-Inszenierungen des Hörspiels, die bislang verzeichnet sind, wären: die Koproduktion von i-camp NT, München und dietheater Wien, eine Performance unter der Leitung Michael Doppelhofer und Eva-Maria Schachenhofer (Premiere am 24. Januar 2001, dietheater Wien); das Schauspiel in der Regie von Julia Ortmann am Frankfurter Schauspiel (Premiere 4. April 2001); die Inszenierung für die Bühne in der Regie von Niko Brettschneider am Theater Brett Wien (Premiere 1. April 2003, österreichische Erstaufführung).³⁰

Bezogen auf die Hörspiele von Bachmann gibt es klare Aussagen, die sie vom thematischen und formalen Standpunkt als modellhaft einschätzen.

[D]ie Hörspiele der Ingeborg Bachmann sind geradezu Musterbeispiele jenes Typs Hörspiel, das dem Zuhörer eine innere Bühne, einen Innenraum der Imagination und Identifikation schuf, ihn mitten ins Spiel hinein nehmen wollte; Exempel einer Kunstform des Hörens, die dennoch alles Hörbare, das außerhalb von Handlung und Rolle lag, nur sparsam, untermalend, leitmotivisch einsetzte, auch die Musik niemals um ihrer willen verwendete.³¹

Die Fokussierung auf die Modellhaftigkeit der Hörspiele, die aber keine Extreme anstrebt, bietet anderen Kunstschaaffenden Grund genug sich der Texte anzunähern und daraus „Neues“ zu schaffen, als Inszenierung auf der Bühne oder gattungsmäßige Umgestaltung, wie zum Beispiel Musikoper. Die Umsetzungen als Schauspiel umfassen eine lange Zeitspanne und ihre Rezeption stellt oft die Inszenierung in Frage, die nicht

29 Ebd., [19.06.2006]

30 <http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibtheater.htm> [19.07.2007]

31 Hädecke, Wolfgang: Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann. In: Bachmann 1983, S. 126.

immer die Aussagekraft des Hörspiels erreicht. Es gibt viele kritische Stimmen den multimedialen Versuchen gegenüber, die das Bühnenereignis als zu statisch empfinden.

Die Rezeption im 21. Jahrhundert über Adriana Hölszky's Musiktheater/Oper, ur-aufgeführt am 19. Mai 2004 im Rokokotheater des Schwetzingen Schlosses bei den dortigen Festspielen, signalisiert das Potential des Ausgangswerkes, das immer noch als Inspirationsquelle dient. Fasziniert von der Dichtung Ingeborg Bachmanns hat die Komponistin Adriana Hölszky die künstlerische Herausforderung angenommen, Text bzw. Sprache und Musik in ihren Kompositionen „neu“ zu definieren.

Ich weiß nicht ganz genau, wann überhaupt die Beschäftigung mit Ingeborg Bachmann begann, aber es war ein Prozeß seit 1977/78, könnte ich sagen, und das war kontinuierlich. In verschiedenen Werken z.B. *Geträumt oder Jagt die Wölfe zurück* sind Elemente aus Bachmann, Gedichte, verwendet mehr oder weniger direkt und natürlich in dem *Guten Gott von Manhattan* besonders. Was mich bei Bachmann interessiert hat, war die Faszination ihrer Ausstrahlung und zwar die Kraft ihrer Darstellung. Es ist überhaupt nicht wie bei anderer Literatur, bei ihr sind Impulse, Impulse, die etwas in Gang setzen.³²

Folgen wir den Aussagen der Musikkünstlerin, um ihre Einstellung dem Musiktheater bzw. Bachmanns Kunstwerken gegenüber kennenzulernen, um damit neue Wege zur Interpretation zu betreten. Bachmanns Texte sind demnach „Granit“; bei ihr ist das Wort immer „kräftig“, und nicht etwas, das sich mal eben in Bildern und Bedeutungen verflüchtigt. Die Worte müssen aus sich heraus explodieren, damit sie das Ganze in der Partitur steigern, umdrehen oder zum Kippen bringen können. Direkt auf den *Guten Gott von Manhattan* bezogen ist zu erfahren, dass alles Flächige ins Dreidimensionale übergreift.

Wie vorgefertigte Module, sagt Hölszky, schachtelten und stapelten sich die Räume in dieser Partitur, wobei jeder Raum vom Material her jederzeit klar identifizierbar bleibe – wie chemische Substanzen, die von Natur aus feste Verbindungen eingingen. Alles, was sich entwickelt, kommt aus der Konfrontation dieser vermeintlich autarken Systeme – ganz so, wie Jan und Jennifer, Bachmanns utopisches Liebespaar, keineswegs nur an der Gesellschaft zugrunde gehen respektive an der Heimtücke der Eichhörnchen, sondern auch vor allem an sich selbst. Wer diese Eichhörnchen sind? „Das Leben, das Gift, das Salz, die Intrige. Sie sind ganz einfach da, und man kann nichts gegen sie tun.“³³

Adriana Hölszky strafft die Handlungselemente und konzentriert sich auf die Aussagekraft der „Stimmen“, die in der Musikkomposition aufgewertet erscheinen. Das Geschehen wird auf das Minimalste reduziert, was sich auch im zweiteiligen Bühnenbild wiederholt: Das Straßenbild steht für „unten“ und das Hotelzimmer für „oben“. Diese minimalistische Raumeinteilung führt zum Verlust der Raumsymbolik, die in der Bewegung von unten bis zur 57. Etage eine wichtige inhaltlich-symbolische Komponente

32 Hölszky, Adriana: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/511388.html>. [17.09.2006]

33 Lemke-Matwey, Christine: Klänge mit Zündschnur. In: Die Zeit, http://www.zeit.de/2004/20/MKS-H_9alszky_komma [17.09.2006]

des Hörspiels darstellt. Die Gerichtsszenen und die szenenverbindenden Stimmen aus dem Off des bachmannschen Textes werden ausgespart. Die Reduktion des Personals ist ebenfalls auffällig: Jan und Jennifer als Hauptprotagonisten sind im Musiktheater eher „blass“ charakterisiert, führen sie in einem konventionell geführten Parlando ihren Dialog; die Eichhörnchen Billy und Frankie sorgen für Lebendigkeit und Groteske; die Zigeunerin taucht sporadisch auf; der gute Gott ist in der Vision von Hölszky eine zentrale Figur, der als deus in machina auf der Bühne agiert und den bitteren Ausgang des Liebesspieles bestimmt. Der achtköpfige Chor rückt ins Zentrum – die polyphon klingenden anonymen Stimmen aus dem Hörspiel verwandeln sich in einen „Kraftstrom“ von aneinanderprallenden männlichen und weiblichen Energien, die nur noch musikalisch wahrzunehmen sind, denn kein Wort ist zu verstehen. Die Vertonung wirkt vorwiegend über das phantasievoll musikalisch gestaltete Material, wobei dies einen Schritt der Modernität verzeichnet, die sich von der traditionellen Bearbeitung einer literarischen Vorlage distanziert, nämlich durch die ambitionierte Umwandlung der „Worte“ zu einem energiegeladenen „Musikmaterial“, einem sogenannten „Raumklangtheater“.

Dazu im Folgenden ein paar Pressestimmen, die ein buntes Spektrum der Rezeption des vorgestellten Musikwerkes wiedergeben.

Für Adriana Hölszkys Musiktheater-Projekt hat Yona Kim den Hörspieltext in eine bühnendramatisch wirkungsvollere Form gebracht, indem vor allem die rahmen bildende Gerichtsverhandlung, während derer sich der gute Gott für sein Attentat rechtfertigt, eliminiert wurde. Aufgewertet wurden die „Stimmen“, die im Hörspiel immer wieder irritierend mit verbalen Partikeln der Außenwelt in den Kokon der Verliebten einbrechen, ein ähnliches Stilmittel, wie es Bachmann in ihrem berühmten Gedicht *Reklame* verwendet hat. Im Libretto bilden diese Stimmen einen nahezu omnipräsenten Chor, der infolge seiner chaotischen Lauteruptionen eine nicht unbeträchtlich enervierende Wirkung erzielt. Der Auftritt des guten Gottes ist zu einer zentralen Szene verdichtet, für die ihm Adriana Hölszky eine Bravourarie ganz eigener Art komponiert hat, eine fulminante Hasstirade gegen die Liebe, die „verderblicher als jedes Verbrechen“ sei. [...] Adriana Hölszkys Klangkomposition evoziert ein unmittelbares Erleben akustischer Augenblicke, entwickelt im Hörer gleichwohl Assoziationen von Bedeutung, ein bestimmbares Hörgefühl gleichsam, welches unmittelbar sinnlich das auf der Bühne Gesehene geschehen ergänzt und oftmals auch konterkariert.³⁴

Am häufigsten sind dieser musikalischen Inszenierung gegenüber unter den Rezensenten und Musiktheaterkritikern kritische Stimmen anzutreffen.

Hölszky überschritt mit diesem Stück Grenzen. Das hatte seinen Preis. Es war der hohe [Preis] der subtilen Differenzierung. Die Musik schlug auf den Hörer ein, Schmerzbereiche extremer Pfeifgeräusche wie bei Rückkoppelungen wurden bewusst wie Elektroschocksonden eingesetzt. Unbehagen war einkalkuliert, aber es wendete sich auch wie zur Selbstverteidigung gegen das Stück. Die Regie war von diesem fraglichen Entwurf gnadenlos überfordert und reduzierte das Geschehen auf die

34 Wurzel. Christoph: *Der gute Gott von Manhattan*. In: Online Musik Magazin. <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2004/SCHW-der-gute-gott-von-manhattan...> [17.09.2007]

matten Bilder eines expressiven Realismus mit weitgehend hilf- und einfallsloser Personalführung. Auch die musikalische Umsetzung konnte im Grunde nur mitmachen. Die scharfen Klangkaskaden machten differenzierende Distanz oft nicht möglich. Das war die Vorgabe des Stücks, das war aber auch sein Manko. Letztlich wurde Bachmanns illusionslose Analyse auf einen existenzialistischen Aufschrei heruntergefahren.³⁵

Der Vergleich zwischen Hörspiel und Musikspiel rückt das letztere in den Hintergrund und bringt fast grotesk klingende Argumente, um das Unbehagen der musikalischen Produktion gegenüber zu motivieren.

Sie entwickelt die Geschichte aus dem Moment der großen Detonation und jagt das enigmatische Dichterhörspiel in die Luft. Sie schlitzt es auf, pulverisiert es, nagt hässliche Löcher in die schönen Stellen. Die Formen zersplittern in ihrer Oper. Die Perspektiven in ihren imaginären Klangräumen kippen wie Wackelbilder. Und dem Zuhörer fliegen die musikalischen Brocken nur so um die Ohren: verschlepperte Blechbläserklänge, ausgefranzte Cembalotriller und schwarzes Trompetengrollen, gehäckselte Koloraturen und hysterisch stampfjaulende Choreinschübe. Als wolle die Komponistin mit ihrer Partitur den gedehnten Moment eines einzigen großen Auseinanderbrechens in Klang setzen.³⁶

Drastische Töne sind wahrzunehmen, die mittels der folgenden Zitate aus den Rezensionen ein Crescendo der Kritik zum Ausdruck bringen sollen:

Es klingelt, faucht, kratzt, wabert, schmatzt, pumpt, hustet, schnalzt und wimmert, es tubatönt, cembaloklimpert, alphornhupt und akkordeonklagt im 48-köpfigen Orchester, dass es eine Lust ist. Dann aber: Adriana Hölszky will keinen Text vertonen, „im Gegenteil, der Text wird in meine Musik so integriert, dass man ihn als eigene Substanz gar nicht mehr wahrnimmt, sondern nur seine Energien.“³⁷

Das gewaltige Musiktheater Hölzkys wird einem Marionettentheater gegenübergestellt, mit komplett desillusionierten Figuren, die im bezaubernden Ambiente des Schwetzingers Schlosses sehr fremd wirken.

Das Wandern der Klänge, das rastlose Aushöhlen und Unterlaufen der autoritären Zentralperspektive – es findet ganz unmittelbar statt, entbehrt jeder aufwändigeren Illusion. Als wiederum bester Ort für dieses Stück aber erweist sich das Theater durch seine Befremdlichkeit. Wie Schlosspark und Weltgetümmel kollidieren, ohne sich je zu berühren, so scheint sich nichts näher und ferner zu sein als das Rokoko-Ambiente einerseits und Hölzkys deftig-drastische, grotesk Fratzen schneidende, hysterisch überreizte, hitzig-witzige Klangsprache andererseits. Diese Musik – und das wird früh klar, in der belcantistischen Ekstase der Liebenden, im Raunen der geheimnisvollen Zigeunerin – löscht sich über kurz oder lang selbst aus. Ihre splittrige Faktur wird immer splittriger, wüster, geräuschhafter, kratzender, schabender, und alles, was strukturell der Orientierung dienen könnte, gibt mit Todesverachtung seinen Geist auf, zerbröckelt, zerbröselt, zerstäubt.³⁸

35 Schulz, Reinhard: Das blutige Kreischen Gottes. In: Neue Musikzeitung 06/2004. <http://www.nmz.de/nmz/2004/06/bericht-hoelszky.shtml> [17.09.2006]

36 Spahn, Claus: Bombe im 57. Stock. In: Die Zeit, <http://zeus.zeit.de/text/2004/24/Oper> [19.06.2006]

37 Thieme, Götz: Fiepen und Quicken in der Großstadt. In: Stuttgarter Zeitung, http://www.danielgloger.de/x04-Clones/2004-05-19_StgZ.html [19.06.2006]

38 Lemke-Matewey, Christine: Wenn Eichhörnchen zu wenig lieben. In: Der Tagesspiegel, <http://>

Groteske Aspekte gesellen sich in den Bemerkungen der Rezension von Manuel Brug hinzu.

In ihrer jüngsten Oper *Der gute Gott von Manhattan* hat sie [Adriana Hölszky] die von Yona Kim wohlthuend gestraffte Vorlage erneut in typische Hölszky-Klangsprache verwandelt. Sie komponiert wie Dr. Erika Fuchs, die kongeniale Übersetzerin der Disney-Bilderfolgen, die Wörter lautmalerisch erfand: respektlos, treffend, überzeichnet. Da macht es dauernd „Scratch!“, „Knarz!“, „Wimmer, wimmer!“, „Zoing!“, „Plong!“, „Doing, doing!“, „Rrrring“ im ausgesucht grotesken Instrumentarium des 48-köpfigen SWR-Orchesters Stuttgart: mit viel Holz, wenig Streichern, einigem Schlagwerk sowie Alphorn, Akkordeon, Cembalo, Zimbal, Saxophon, Mundharmonika, Gitarre, verteilt über den Orchestergraben und den zweiten Rang. [...] Eine durchhörbar schrille Comic-Operette, mit rhythmisch gesprochenem, selten zu ariosem Gesang sich steigernden Text. Virtuos ist das, witzig, aber auch ein wenig ermüdend in seiner raffinierten Gleichförmigkeit.³⁹

Die Literaturadaption für die Bühne als Musiktheater ist von der musikalischen Seite her eine spannende Novität. Ingeborg Bachmanns Versuch in Anlehnung an Wittgensteins Sprachphilosophie im sprachlichen Kunstwerk die Grenze des Empirischen, des rational Fassbaren zu überschreiten, die sogenannte „mystische“ Sphäre zu durchbrechen, kann in der Klang-Kreation der zeitgenössischen Komponistin mit den Klang-Transendenzen verglichen werden, den sogenannten akustischen „Kosmogonien“. Eine eingehende Untersuchung des Musiktheaters seitens der Musikwissenschaft wäre angebracht, um weitere Aspekte der Rezeption und Wirkung hervorzuheben.

Schlussfolgernd kann nur bemerkt werden, dass Bachmanns Hörspiel stets eine Provokation für neue Gestaltungen darstellt – für alle Kunstschaffenden, die sich mit diesem Kunstwerk auseinandersetzen und versuchen, neue Botschaften zu überbringen, wie es Adriana Hölszky getan hat.

www.archiv.tagesspiegel.de/archiv/22.05.2004/1139117.asp [17.09.2006]

39 Brug, Manuel: Uraufführung: Adriana Hölszkys Bachmann-Oper in Schwetzingen. In: Die Welt, <http://www.welt.de/data/2004/05/21/280445.html> [17.09.2006]

Musik und Dichtung im Spiegel einer Freundschaft

Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze

Ingeborg Bachmann hat in den Interviews zu ihrem Roman *Malina* von ihrem besonderen Verhältnis zur Musik gesprochen und die Musik an den Anfang ihres künstlerischen Schaffens gestellt:

Ich habe als Kind zuerst zu komponieren angefangen. Und weil es gleich eine Oper sein sollte, habe ich nicht gewußt, wer mir dazu das schreiben wird, was die Personen singen sollten, also habe ich es selbst schreiben müssen. Dann ist es lange Jahre nebenher gelaufen. Aber ich habe ganz plötzlich aufgehört [...] weil ich gewußt habe, daß es nicht reicht, daß die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben.¹

Dennoch hatte sie – wie sie es in einem anderen Interview formuliert – auch später vielleicht noch eine intensivere Beziehung zur Musik als zur Literatur², weil die Musik „der höchste Ausdruck“ sei, „den die Menschheit gefunden hat“.³ Dieses Bekenntnis Ingeborg Bachmanns zur Musik verweist auf deren zentrale Bedeutung in ihrem Literaturverständnis, in dem sich Sprachreflexion und Musikästhetik poetologisch ergänzen.

Bachmanns besonderes Verhältnis zur Musik findet seinen deutlichsten Ausdruck in der künstlerischen Zusammenarbeit mit dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze, vor allem in den Libretti zu Henzes Oper *Der Prinz von Homburg* und *Der junge Lord* sowie in der Ballettpantomime *Ein Monolog des Fürsten Myschkin*. Im gleichen Kontext entstanden auch ihre musikästhetischen Schriften, insbesondere die Texte *Die wunderliche Musik* (1956) und *Musik und Dichtung* (1959), die das Verhältnis der beiden künstlerischen Medien Musik und Literatur poetologisch reflektieren.⁴

Die Dichterin Ingeborg Bachmann und der Komponist Hans Werner Henze lernten sich im Oktober 1952 bei einer Tagung der Gruppe 47 kennen. Beide waren damals 26 Jahre alt, und beide hatten eine Schreibbiographie hinter sich, in der die Öffnung gegenüber dem künstlerischen Medium des jeweils anderen ein Charakteristikum ihrer künstlerischen

1 Interview mit Andrea Schiffner am 5. Mai 1973. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1983, S. 124.

2 Interview mit Ilse Heim am 5. Mai 1971, ebd., S. 107.

3 Statement zum Film von Gerda Haller 1973. Zitiert nach Greuner, Suzanne: Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg: Argument (Sonderband 179) 1990, S. 69.

4 Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2002, S. 297.

Arbeit darstellte. Bei Henze war es die Suche nach einer musikalischen Verbindung zu literarischen Texten, da er in der Sprachähnlichkeit der Musik eine größere Klarheit und bestimmtere Wirkung garantiert sah. Bachmann entdeckte in der Musikalität der Sprache die Möglichkeit, deren Grenzen zu überschreiten, oder diese wenigstens abzustecken. So ist in der Arbeit beider schon vor der persönlichen Begegnung ein Dialog der Künste vorweggenommen, der dann durch ihre Zusammenarbeit weitergeführt und variiert wird.⁵

Nach der ersten persönlichen Begegnung entwickelte sich rasch eine enge Beziehung zwischen den beiden Künstlern. In ihrem unlängst edierten Briefwechsel ist sowohl diese Beziehung als auch die konkrete Zusammenarbeit, die Entstehung gemeinsamer Werke dokumentiert. Neben deutschsprachigen Briefen umfasst diese Korrespondenz auch Briefe in italienischer, englischer und französischer Sprache.⁶ Den 219 Briefen Hans Werner Henzes (von denen ein Drittel in die Edition gar nicht aufgenommen wurde) stehen lediglich 33 Briefe Ingeborg Bachmanns gegenüber, da der größere Teil ihrer Briefe an den Komponisten verlorengegangen ist.⁷ Aus Gründen der ungleichen Überlieferung kann man diese besondere Freundschaft und die Entstehung der gemeinsamen Werke vorwiegend aus Henzes Sicht kennen lernen.

Bachmann und Henze fühlten sich zueinander hingezogen und sogar einander seelisch verwandt nicht zuletzt durch ihre fast zeitgleichen Geburtstage. (Henze war nur fünf Tage jünger als Bachmann, er wurde am 1. Juli 1926, sie am 25. Juni 1926 geboren) Henze sah darin „eine Art Bündnis, eine Bruderschaft, eine Wahlverwandtschaft“.⁸ Im Winter 1954/55 überlegten sie sogar zu heiraten, aber es ist nie dazu gekommen. Bachmann berichtet in einem Brief an ihre Eltern von dem gesellschaftlichen Schutz, den sie für den homosexuellen Henze im Italien der fünfziger Jahre bedeuten könnte. Ihr wurde es aber nach und nach klar, dass eine Liebesbeziehung mit dem Komponisten ausgeschlossen ist, und ihr Zusammenleben erhebliche Schwierigkeiten bereiten würde. Das enge geschwisterliche Verhältnis lockerte sich erst Mitte der sechziger Jahre, ein freundschaftlicher Kontakt blieb jedoch bis zu Bachmanns Tod bestehen.

Auf der künstlerischen Ebene wurde die Beziehung für beide außerordentlich produktiv. Das erste gemeinsame Werk entstand im Sommer 1953 in Italien, auf der Insel Ischia, wo Henze damals wohnte. Bachmann schrieb dort eine neue Textversion des *Monologs des Fürsten Myschkin*, aus Dostojewskis Roman *Der Idiot*, den Henze als Grundlage für eine Ballettpantomime wählte. Es gab eine erste Textfassung von Tatjana Gsovsky, mit der Henze aber unzufrieden war.

5 Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze. Briefe einer Freundschaft. Hg. von Hans Höller. München / Zürich: Piper 2004. Nachwort von Hans Höller S. 407f.

6 Ebd., S. 402.

7 Ebd., S. 428.

8 Hoell, Joachim: Ingeborg Bachmann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001, S. 72f.

Die Idee einer gemeinsamen Oper wurde durch eine *Traviata*-Aufführung in der Mailänder Scala mit Maria Callas angeregt, die Bachmann zusammen mit Henze auf einer gemeinsamen Reise im Januar 1956 nach Neapel besuchte. Das Erlebnis der Opernsängerin Maria Callas war nach Bachmanns eigener Darstellung der Punkt, an dem sich ihre „Einstellung gegenüber der Oper“ grundlegend veränderte und in „ein besessenes Interesse für diese Kunstform“ umgeschlagen ist.⁹ Das erste gemeinsame Opernprojekt *Belinda* scheiterte zwar, weil Bachmann – wie sie selbst meint – Arien mit Gedichten und Rezitative mit Dialogen verwechselte. Ihr zweites Opernprojekt schlossen sie aber erfolgreich ab, und im Mai 1960 wurde die gemeinsame Oper *Der Prinz von Homburg* aufgeführt.

Bachmann benutzte Heinrich von Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* als Vorlage. Sie reduzierte die militärische Szenerie und verlegte den Akzent auf den inneren Konflikt des Protagonisten. Auf Henzes Wunsch hob Bachmann im Programmheft *Entstehung eines Librettos* (1960) diese Eigenart der Oper hervor, und übernahm dabei sogar die Formulierung des Komponisten aus einem an sie adressierten Brief.¹⁰ Bachmann und Henze arbeiteten souverän den Kern von Kleists Schauspiel heraus und ergänzten sich in Text und Musik kongenial. Bachmann griff sogar in die Musik ein, den Anfang musste Henze sogar dreimal neu schreiben, bevor ihr die Musik als stark und zutreffend genug erschien.

Der Erfolg der Uraufführung in Hamburg ermunterte sie zu einer zweiten gemeinsamen Oper.¹¹ Diese trug den Titel *Der junge Lord* und wurde im April 1965 in Berlin uraufgeführt. Auf Bachmanns Vorschlag haben sie sogar einen Briefwechsel zur Entstehung der Oper geplant, der bei Rowohlt hätte erscheinen sollen. Aber wie ein Brief Henzes eindeutig belegt, wurde der Plan durch die Schuld Bachmanns nicht realisiert.¹²

9 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 433.

10 Hans Werner Henzes Brief an Ingeborg Bachmann, Neapel 3. und 4. März, 1960. „P.S. Glaubst Du es wäre Dir vielleicht möglich, zum Ausdruck zu bringen, dass für uns (oder wenigstens für mich) der Prinz ein erster, oder der erste moderne Held ist, der erste psychologisch interessante, nicht-„klassische“ Typ von Protagonisten – einer der selbst entscheidet, ohne „Schicksal [...]“ In: Briefe einer Freundschaft 2004, S. 236. Bachmann formuliert es im Programmheft wie folgt: „So mußte der Prinz uns erscheinen als der erste moderne Protagonist, schicksallos, selber entscheidend [...] kein Held mehr, komplexes Ich und leidende Kreatur in einem.“ Bachmann 1978, Bd. 1., S. 371.

11 Hoell 2001, S. 102-104.

12 Hans Werner Henzes Brief an Ingeborg Bachmann, Marino, 19. August 1964. „Die gewünschte und eindringlich erbetene Inhaltsangabe kam bis jetzt noch nicht und ebensowenig der lange Brief, den Du mir noch am selben Abend zu schicken versprachst. Auf diese Weise, denke ich, wird es nie den berühmten, von Dir vorgeschlagenen Briefwechsel geben.“ Und im Postskriptum des gleichen Briefes: „Und an Rowohlt, hast Du an den geschrieben? Ich hoffe es aufrichtig. Wenn nicht, dann fürchte ich, dass das Buch über den 'Lord' nicht erscheinen kann.“ In: Briefe einer Freundschaft 2004, S. 251f.

Das Libretto basiert auf Wilhelm Hauffs *Der Affe als Mensch* aus dessen Märchenalmanach. Bachmann schälte aus dieser Parabel den tragfähigen Kern heraus: Die spießbürgerliche Doppelmoral und Fremdenfeindlichkeit des Originals wurden sowohl inhaltlich als auch sprachlich verstärkt. Bachmann lässt die Sprache in Phrasen erstarren – worin ihre Sprachkepsis den adäquaten Ausdruck findet – und schafft damit für Henze ideale Freiräume für die musikalische Ausformung. Mit weltweit über 50 Inszenierungen gehört dieses Werk zu einer der erfolgreichsten Opern der Nachkriegszeit. Dennoch sollte sie die letzte gemeinsame Arbeit bleiben.¹³

Die künstlerische Zusammenarbeit mit Henze führte Bachmann in die Welt des Musiktheaters ein, aus ihr gingen aber auch mehrere musikästhetische Essays hervor, in denen sie das Verhältnis von Musik und Literatur feinfühlig reflektiert. Es ist der Bezug zwischen einem tiefen Musikverständnis und der bei ihr so stark ausgeprägten Sprachreflexion, auf dem die Bedeutung dieser Essays basiert. Sie bilden Grundsteine sowohl für Bachmanns Literaturverständnis als auch für die Entwicklung ihrer musikalischen Poetik.

Der erste dieser Essays, *Die wunderliche Musik* (1956) setzt sich aus 14 poetischen Miniaturen zusammen. Am Modell eines Konzertabends beleuchten sie unterschiedliche Aspekte des modernen Musiklebens im Hinblick auf die abschließende Frage „Was aber ist Musik?“. Allerdings verweigern sie jede eindeutige theoretische Antwort.¹⁴ 1958 entsteht Bachmanns zweiter Essay *Musik und Dichtung*, dessen musiktheoretische Grundlage Henzes Notizen über „das alte text-musik-verhältnis-problem“¹⁵ bilden, die er Bachmann brieflich zugeschickt hat. Der Essay reflektiert in theoretischer Form das Verhältnis von Musik und Literatur als zweier Kunstmedien, in ihm rückt Bachmann den Gedanken Henzes „die beiden Künste können sich vereinen“¹⁶ ins Zentrum ihrer Überlegungen: „Die Worte suchen ja längst nicht mehr die Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann. Nicht dekorative Umgebung aus Klang. Sondern Vereinigung.“¹⁷

Die Autorin kontrastiert die Sprache, die nach Auschwitz schuldig geworden ist, mit der Reinheit der Musik, um dann – in Anlehnung an Hölderlin – eine gemeinsame „Gangart des Geistes“ zu entdecken. An der Musikästhetik der Romantik anknüpfend, begreift sie die Musik metaphorisch als eine „andere Sprache“, die ihre höchste Ausdruckskraft und Wirkung aus der Vereinigung von Musik und Dichtung gewinnt. Umge-

13 Hoell 2001, S. 124f.

14 Albrecht / Götttsche 2002, S. 188.

15 Hans Werner Henzes Brief an Ingeborg Bachmann, Neapel 31. März 1958. Briefe einer Freundschaft 2004, S. 190.

16 Ebd., S. 190.

17 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 60.

kehrt kann sich die Sprache dann durch die Musik ihrer „Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichern.“¹⁸ Als Grundlage für die potenzierende „Vereinigung“ der beiden Künste erweisen sich der Rhythmus und die menschliche Stimme.¹⁹

Die Programmtexte, die Bachmann zur Uraufführung der beiden gemeinsamen Opern geschrieben hat, sind im Wesentlichen Kommentare zu ihren Libretti. In ihnen fehlt das Pathos des Essays *Musik und Dichtung*, sie teilen aber dessen ästhetische Grundgedanken. Der Programmtext *Entstehung eines Librettos* (1960) sieht die Rechtfertigung des Librettos zur Oper *Der Prinz von Homburg* nur in der Musik, die in der Oper mit dem Text „eine neue Ganzheit“ bildet.²⁰ In ihren *Notizen zum Libretto* (1965) für die Oper *Der junge Lord* bezeichnet Bachmann „die Überlappungen von Texten“ als charakteristisch für die Struktur eines Librettos, weil die Figuren der Oper „nicht nacheinander, sondern miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen.“²¹ Nach Meinung der Dichterin begründet dieses scheinbare Chaos der Oper die Überlegenheit des Musiktheaters gegenüber dem Prosatheater. Die Oper könne nämlich dadurch den elementarsten Ausdrucksbedürfnissen gerecht werden, die sich mit den Mitteln des Prosatheaters nicht darstellen ließen.

Bachmann hat ihrem Freund *Enigma*, eines ihrer letzten veröffentlichten Gedichte, gewidmet. Dieses Gedicht hat deutlicher als jedes andere dieser Autorin die Musik zum Thema. Im Druck trägt es die Widmung: „Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi.“²² In den Anmerkungen zur Erstveröffentlichung,²³ in denen Bachmann es als Collage bezeichnet, benennt sie die „musikalischen“ Texte, auf die sich ihr Gedicht bezieht. Verwendet werden von ihr vier Worte aus den Peter-Altenberg-Liedern von Alban Berg sowie ein Zitat aus dem Frauenchor der 3. Sinfonie von Gustav Mahler.²⁴ Offensichtlich war es Bachmann wichtig, dass man erkennt, dass durch den musikalischen Kontext auf die Beziehung von Musik und Dichtung verwiesen wird.²⁵

Mit dem abgewandelten Altenberg-Zitat „Nichts mehr wird kommen“²⁶ evoziert die

18 Ebd., S. 61.

19 Ebd., S. 60.

20 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 373.

21 Ebd., S. 434.

22 Henzes Vertonung von Gedichten Torquato Tassos für Sopran, Violine und Orchester, entstanden 1963.

23 Erschienen mit drei anderen Gedichten von Bachmann, in Kursbuch 15, November 1968, S. 91-95.

24 Bachmann hat sich übrigens geirrt, wenn sie ursprünglich als Quelle den Kinderchor der 2. Sinfonie von Gustav Mahler angibt.

25 Höller, Hans: „Enigma“. Ingeborg Bachmann „An die Musik“. In: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen von Ingeborg Bachmann. Ed. und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 157.

26 Bachmann weist in ihren Anmerkungen nicht darauf hin, dass sie den Altenberg-Text nicht wortwörtlich übernimmt. Bei Altenberg heißt es nämlich: „Nichts ist gekommen, nichts wird

erste Zeile vollkommene Zukunftslosigkeit. Die Negation freundlicher Naturbilder in den nächsten Zeilen drückt absolute Verzweiflung aus: „Frühling wird nicht mehr werden. / [...] / Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen / wie „sommerlich“ hat – / es wird nichts mehr kommen.“ Der Bezug auf den Einsatz optimistischer Naturbilder bei Altenberg,²⁷ deren Verkehrung ins Negative, zeigt eindeutig, dass Bachmann den Liedtext nicht einfach übernehmen will, vielmehr setzt sie sich damit konzeptionell auseinander. Sie konfrontiert sogar den thematischen Vers „Nichts mehr wird kommen“ mit dem Gustav Mahler-Zitat: „Du sollst ja nicht weinen. (sagt eine Musik)“, das eine Anspielung auf das Gedicht *Es sangen drei Engel* aus *Des Knaben Wunderhorn* ist.²⁸ Bachmann ruft damit die Trostfunktion der Musik auf, die wegen des Verstummens der menschlichen Stimme die letzte Ausdruckskraft bleibt. Die Aufspaltung des letzten Verses „Sonst / sagt / niemand / etwas.“ artikuliert mittels der Pausen „das Warten auf das rettende Wort.“²⁹ Dieses Warten ist die Hoffnung auf ein zukünftiges Zusammenfinden von Musik und Wort, das für Bachmann den Inbegriff einer utopischen Kommunikation darstellt.³⁰ Der Glaube an einen künftigen Dialog der Künste nimmt die Hoffnung auf reale zwischenmenschliche Kontakte vorweg. Die Widmung des Gedichts deutet indirekt auf die Realisierbarkeit von Bachmanns Vorstellungen hin. Die Datierung der Widmung „aus der Zeit der Ariosi“, d.h. aus der Entstehungszeit der Lieder im Jahr 1963, erinnert nämlich daran, dass Henze in jener schweren Zeit, nach der Trennung von Max Frisch, ihr beigestanden und in Italien Zuflucht gewährt hat.

Hans Werner Henze hat seiner Librettistin drei Vertonungen gewidmet: die *Nachtstücke und Arien*, an deren Aufführung 1957 auch Ingeborg Bachmann teilnahm, weiterhin Chorphantasien zu den *Liedern auf der Flucht* (1964) und schließlich eine Neuvertonung von Bachmanns lyrischem *Monolog des Fürsten Myschkin* (1990). Auch die Musik zu Bachmanns zweitem Hörspiel *Die Zikaden* (1955) hat Henze komponiert. Hier fungiert die Musik nicht als so genannte „Musikbrücke“ zwischen den Hörspiel-szenen, vielmehr bildet sie einen integralen Bestandteil der akustischen Sinnkonstitution, indem sie motivisch zwischen der sozialen Welt und den entmenslichten Stimmen der Zikaden vermittelt, die auf der Flucht in den Gesang ihre menschliche Ausdrucks-

kommen für meine Seele.“ In: Peter Altenberg: Texte auf Ansichtskarten, in: Neues Altes. Berlin 1911, S. 60ff.

27 Ebd., S. 60ff. „Hier löst sich mein unfäßbares, unermeßliches Leid, das mir die Seele verbrennt...“ [...] „Hier ist Friede! Hier tropft / Schnee leise in Wasserlachen...“

28 Behre, Maria: Ingeborg Bachmanns Gedicht „Enigma“ – letztes Gedicht als Neuanfang. In: „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...“ Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Hg. von Primus-Heinz Kucher und Luigi Reitani. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2000, S. 267f.

29 Siehe Höller 1998, S. 161.

30 Bachmanns Ansicht: die Worte gewinnen durch die Musik eine neue Überzeugungskraft. Bachmann 1978, Bd. 4., S. 60.

kraft verloren haben.³¹

Ingeborg Bachmanns Werk kann auch über die Libretti als Ausdruck einer musikalischen Poetik betrachtet werden. Sie umfasst vielfältige Zitate und Anspielungen aus der Welt der Musik, den Komplex der poetologischen Musikmotive um die traditionellen Topoi der Dichtung als Lied und des Dichters als Sängers, quasi-musikalische Kompositionsverfahren, seltener auch die Thematisierung von Musik und Musikleben oder Widmungsgedichte an befreundete Komponisten.³² Eine umfassende Untersuchung von Bachmanns musikalischer Poetik, die vor allem in der Lyrik und in dem Roman *Malina* von zentraler Bedeutung ist, wäre schon das Thema einer weiteren Studie.

31 Albrecht / Göttische 2002, S. 302.

32 Ebd., S. 297.

Zsuzsa Bognár

Ingeborg Bachmanns Radio-Essays

1. Der postmoderne Essay

Bachmanns essayistische Schriften stellen typische Produkte der Gattung „Essay“ dar, insofern für sie solche Ambivalenzen und definitorischen Schwierigkeiten gelten, die bei den nichtfiktionalen Texten seit der Moderne durchgängig bemerkbar sind. Im Wesentlichen kann man die Unlösbarkeit ihrer Problematik auf die zunehmende Subjektivierung des dichterischen Schaffens zurückführen. Infolge dieser allgemeinen Tendenz können nicht einmal solche Texte, welche aus theoretischem oder kritischem Zweck entstanden sind, ausschließlich fachliches Wissen vermitteln oder ein rein objektives Urteil abgeben. Haben sie im Mittelpunkt ein noch so exaktes Thema und sei dies mit einem noch so heuristisch anmutenden Sprachduktus vorgeführt, dienen sie doch in erster Linie der Selbstreflexion, der Selbstverständigung des Autors. Scheinbar indifferent, spricht der Autor bei der Erörterung fremder Werke und Ansichten vorwiegend über die eigenen Probleme, weil er jede Gelegenheit ergreift, seine eigene Position zu klären. Aus dieser eigenartigen Beschaffenheit folgt das zweite Charakteristikum postmoderner essayistischer Texte. In Bezug auf sie erweisen sich die unterscheidenden Merkmale von fiktionalen und nichtfiktionalen Werken, sowie dichterischer und theoretischer Schreibweise letzten Endes als irrelevant.

Mit dieser Veränderung der traditionellen Bestimmung des Kunstwerks lässt sich das erneute Interesse für die kritischen und essayistischen Texte namhafter moderner und postmoderner Dichter, auch von Ingeborg Bachmann, erklären. Ihre *Kritischen Schriften* wurden 2005 in einem selbständigen Band veröffentlicht, der das Material der bis dahin maßgebenden, 1978 erschienenen vierbändigen Werkausgabe um mehrere Titel erweitern konnte. Die neue, historisch-kritische Edition umfasst sämtliche, derzeit zugängliche Arbeiten von Bachmann: außer den bis zu ihrem Tod 1973 herausgegebenen Schriften zur Literatur, Philosophie, Musik und Kultur nachgelassene Rezensionen, Essays, Radio-Essays, Reden, Vorlesungen, Aufzeichnungen und Entwürfe. Unter diesen neu entdeckten Texten lenken insbesondere das bisher verschollen geglaubte Fragment *Logik als Mystik*, der Radio-Essay *Der Wiener Kreis* und der Aufsatz *Philosophie der Gegenwart*, alle zwischen 1952 und 1953 entstanden, die Aufmerksamkeit auf sich. Die aufgezählten Titel können Bachmanns intensives philosophisches Interesse noch mehr bekräftigen, was ja bereits zu Lebzeiten durch ihre wohl bekannten Arbeiten – ihre Dissertation über *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*

und ihr Radio-Essay über Wittgenstein – untermauert wurde. Von den kontingenten philosophischen Fragestellungen konzentrieren sie sich zudem auf eine Einzige, die als konsistentes gedankliches Zentrum für das ganze dichterische Werk Bachmanns von hoher Relevanz ist. Es geht dabei, stark vereinfachend, um das Verhältnis von Rationalität und Irrationalität, Vernunft und Gefühl, Logik und Mystik als eminentes Erkenntnis-, Existenz- und Darstellungsproblem der Postmoderne. Dieselbe Problematik rekurriert jedoch auch in Bachmanns Literaturkritik, so dass sie offenbar in der geistigen Nachbarschaft der philosophischen Schriften entstanden ist. Nicht zufällig behandeln die Bachmann-Monographien diese Texte gemeinsam, wobei „die Patenschaft Wittgensteins“ generell anerkannt wird.¹

2. Die Gattung Radio- Essay

In dem vorliegenden Beitrag wird je ein Stück der philosophischen bzw. literaturkritischen Essayistik von Ingeborg Bachmann nicht nur in seiner Eigenwertigkeit, sondern auch als geistiges Pendant des anderen besprochen. Wie am Anfang angedeutet wurde, sollen die Essays nicht nur auf ihre allgemeingültige, philosophie- versus literaturgeschichtliche Problematik, sondern auch auf ihre spezifische, das Bachmann-Œuvre betreffende Fragestellung hin befragt werden. Darüber hinaus erscheinen sie als Radio-Essays geeignet, die ebenfalls in der Einführung angesprochene Auflösung der traditionellen Abgrenzung theoretischer und literarischer Texte zu veranschaulichen. Besprochen werden im Folgenden der Musil- und der Wittgenstein-Essay, welche fast gleichzeitig um 1953 entstanden sind. Um für ihre ungewöhnliche Textsorte – den Radio-Essay – eine Erklärung zu finden, lohnt es sich, die Schaffungssituation dieser Jahre heraufzubeschwören.

Von 1951 bis 1953 arbeitet Bachmann als Redakteurin und Lektorin bei dem österreichischen Sender Rot-Weiß-Rot, danach macht sie Reisen und berichtet aus Paris und Rom. Der Rundfunk ist für sie, wie für viele Schriftsteller in den 50er und 60er Jahren, zum Teil wohl Existenzgrundlage. Gleichzeitig erscheint er auch als Medium der Literaturvermittlung. Ingeborg Bachmann verfasst in dieser Zeit nicht nur Berichte und Essays für den Rundfunk, sondern sie entdeckt auch das Hörspiel als Kunstform. Sie schreibt einerseits ihre eigenen Hörspiele und daneben bearbeitet sie auch Hörspiele anderer Autoren, z. B. Musils Drama *Die Schwärmer*. Um diese Zeit ist sie Mitarbeiterin des Radio Bremen und des Bayrischen Rundfunks, wo ihr Musil-Essay im Programm des Nachtstudios im April 1954 zu hören war, wie es die neueste Forschung herausstellte. Der Wittgenstein-Essay folgte ihm ein halbes Jahr später.

1 Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1988, S. 23.

In der Sekundärliteratur werden die beiden grundlegenden Texte gelegentlich in der umgekehrten Reihenfolge besprochen; in diesen Fällen hält man wahrscheinlich bei der Herausbildung des poetischen Selbstverständnisses Bachmanns ihr Philosophiestudium für bestimmend.² Der vorliegende Beitrag möchte demgegenüber an der nicht ignorierbaren Bedeutung früher Leseerlebnisse festhalten und im Folgenden der biographischen Tatsache, dass die Autorin bereits mit 15 Jahren *Den Mann ohne Eigenschaften* gelesen hat, gerecht werden.

Warum bei diesen Texten die Erwähnung der medialen Bedingungen als unerlässlich erscheint, liegt daran, dass sie, wie keine anderen Radio-Essays von Bachmann, in Form eines Hörspiels konzipiert wurden. Entgegen der Erwartung stellen sie kein monologisches Sprechen, etwa einen quasi wissenschaftlichen Vortrag, dar, sondern man kann in ihnen mehrere Sprecher mit regelrechter Rollenverteilung wahrnehmen. Beide Essays wurden für vier Stimmen geschrieben, die je eine bestimmte Funktion haben. Die Behauptung, man könnte den einzelnen Stimmen eine eigene Persönlichkeit zuschreiben, wäre eine Übertreibung; man kann jedoch die Position, in welcher sie sich befinden, klar abgrenzen. In beiden Texten gibt es eine Autorstimme, die nur für selbstbiographische Äußerungen und Werkzitate zuständig ist, außerdem sorgen noch zwei Sprecher für die Bekanntmachung und Erklärung der Werke der Autoren. Der eine von diesen eröffnet einen sachlich-nüchternen Diskurs, der andere geht lieber erläuternd-interpretatorisch vor. Die vierte Stimme wurde an die Eigenart der betreffenden geistigen Bereiche angepasst. Im Musil-Essay ist es Ulrich, der vollkommen unerwartet das Wort ergreift und sich in einem bekenntnishaft anmutenden Monolog ganz hinreißen lässt, somit den ursprünglich diskursiv einsetzenden Text auf eine literarische Ebene hebt:

Ulrich: Du hast mich gefragt, was ich glaube ... Ich glaube, dass alle Vorschriften unserer Moral Zugeständnisse an eine Gesellschaft von Wilden sind.
 Ich glaube, dass keine richtig sind.
 Ein anderer Sinn schimmert dahinter. Ein Feuer, dass sie umschmelzen sollte.
 Ich glaube, dass nichts zu Ende ist.
 Ich glaube, dass nichts im Gleichgewicht steht, sondern dass alles sich aneinander erst heben möchte. Das glaube ich; das ist mir geboren worden oder ich mit ihm ...
 Ich bin, wie es scheint, ohne mein Zutun mit einer anderen Moral geboren worden.³

Wie aus dem Zitat hervorgeht, ist dieser Ulrich nicht der nüchterne Beobachter, der überlegene Kritiker der stupiden Welt Kakaniens. Die rhetorische Prägung seiner Sätze deutet auf die zweite Phase des Romans, die des tausendjährigen Reichs hin, somit er-

² Siehe Bartsch 1988, S. 17-36.

³ Bachmann, Ingeborg: Werke. Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 97.

scheint die gehobene Ausdrucksweise im Vergleich zum Bisherigen als ein Zeichen für das Eindringen des Mystischen in den Musil-Diskurs.

Im Wittgenstein-Essay gehört die vierte Stimme dem Kritiker. Wie die Stimme von Ulrich, wirkt auch seine, mit dem dominierenden Diskurs des Essays verglichen, dissonant. Die Kritikerstimme hat die Funktion, die befremdende Exaktheit des philosophiegeschichtlichen Aufsatzes zu durchbrechen und einen echten, lebendigen philosophischen Diskurs nach klassischem Muster hervorzurufen. Indem der Kritiker ständig Fragen stellt, äußert er Zweifel, welche die erwähnten philosophischen Denksysteme ihrer Unantastbarkeit berauben und scheinbar naiv, in Wirklichkeit folgerichtig, die Philosophie zu einer persönlichen Sache machen. Ein Beispiel für diese vorgetäuschte Naivität des Kritikers:

Kritiker: Wenn die Philosophie uns keine Erkenntnisse vermitteln kann, wenn dies nur die Naturwissenschaften können, was leistet dann die Philosophie überhaupt noch?⁴

Zusammenfassend kann man feststellen, dass infolge der durchgespielten Wechselrede, welche man als eine Adaption der Hörspielstruktur auffassen könnte, für beide Texte die Dialogizität des Wortes im Bachtinschen Sinne charakteristisch ist. Das Ergebnis ist eine Offenheit, die nicht nur ein typisches Essay-Merkmal darstellt, sondern auch den allgemeinen künstlerischen Absichten von Bachmann wohl adäquat war.

Wie man, diesem Gedankengang folgend, der Tendenz der Offenheit auf die Spuren kommen kann, wird im Weiteren untersucht.

3. *Der Mann ohne Eigenschaften*

Der Musil-Essay beginnt mit einer sachkundigen Einführung in das Werk des Schriftstellers, indem der 1. Sprecher die biographischen Fakten von Musil und die Entstehungsdaten des Romans darstellt. Angedeutet wird durch diese Art und Weise der Darstellung die Parallelität des Schriftsteller und seines Protagonisten. Sie vereinigen beide Qualitäten, die normalerweise an und für sich als unversöhnlich gelten: „diszipliniertes Denken“ und „Sensibilität in den Dingen des Gefühls“.⁵

Die Relevanz dieser eigenartigen Konstellation kann man, wenn man über Ingeborg Bachmanns Werk und Persönlichkeit spricht, eigentlich gar nicht überbetonen. Für all die geistigen Leistungen, die ihre Aufmerksamkeit in den Radio-Essays auf sich zu lenken vermochten, mit Musil angefangen, über Wittgenstein und Simone Weil bis Marcel Proust, ist in Bachmanns Darstellung dieselbe Dichotomie charakteristisch.

4 Ebd., S. 105.

5 Ebd., S. 87.

Von der z. B. als Mystikerin und „potentielle Heiligerin“ dargestellten Simone Weil schreibt sie:

Sie war eine Fanatikerin der Genauigkeit, in ihrem Denken und ihrem Leben, einer Genauigkeit, die ebenso aufs kleinste wie aufs größte gerichtet war, die ihr Denken und Leben in extreme Situationen manövrieren mußte.⁶

Auch für die Schreibmethode des französischen Autors Marcel Proust hält sie in seinem weltberühmten Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* dieselbe Paradoxität für maßgebend:

Die genaue Bestandsaufnahme dieses Positivistin, der sich keinen Blick über das Gegebene erlaubt, in dessen Welt kein Licht von oben kommt und dessen Ekstasen nur der Wahrheitssuche galten, hat mehr vom Mysterium des Menschen und der Dinge zutage gebracht als Unternehmungen mit höheren Aspirationen.⁷

Von der Wittgensteinschen Suche wird noch die Rede sein. Zu dem Musil-Essay zurückkehrend, kann man in dem Text den Übergang von der denkerischen Diszipliniertheit bis zum Überhandnehmen des „anderen Zustands“ strukturell ebenfalls klar verfolgen. So befasst sich mehr als die Hälfte des Essays mit der satirischen und zeitkritischen Tendenz des Romans. Der Reihe nach werden hier entleerte Ideologien und deren Vertreter von Arnheim bis General Stumm von Bordwehr in ironisches Licht gestellt und in ihrer Verlogenheit entlarvt. Auf den letzten Seiten kehrt man jedoch dem verzerrten gesellschaftlichen Tableau Kakaniens den Rücken, um Ulrich bei seinem Abenteuer ins tausendjährige Reich zu begleiten. Ab jetzt gehen wir vom Stadium der Exaktheit in das der Mystik über. Der Versuch wird in dem Essay folgendermaßen interpretiert:

Sein Weg des Denkens fällt mit dem der Liebe zusammen, und was nun geschieht, ist nicht der Ablauf einer Liebesgeschichte, sondern der der 'letzten Liebesgeschichte'. Bruder und Schwester geraten auf einen Weg, der mit dem der 'Gottesgriffenen' vieles gemeinsam hat.⁸

Dass Bachmann sehr viel an diesem Problem des „anderen Zustands“ – durch die Geschichte der Geschwisterliebe veranschaulicht – liegen mochte, beweist offensichtlich die Wiederaufnahme des Themas in einem späteren Text. Er erschien zwei Jahre später, 1954 gerade unter dem Titel *Ins tausendjährige Reich* in der Zeitschrift *Akzente* und enthält in Bezug auf die wesentlichen Aussagen wortwörtliche Übernahmen aus dem Radio-Essay. Gemeinsam ist beiden Texten, dass Mystik in erster Linie nichts mit Gottesglauben zu tun hat, sondern „als Möglichkeit einer vorübergehenden Abweichung von der gegebenen Ordnung des Erlebens“ erprobt wird.⁹ Vielleicht kann man damit erklären, dass die Vorlesung eines Musil-Gedichtes durch die Autorstimme den Höhe-

6 Ebd., S. 130.

7 Ebd., S. 175.

8 Ebd., S. 98.

9 Ebd., S. 99f.

punkt mystischen Erlebens in dem Radio-Essay bildet, welches dann in der viel kürzeren *Akzente*-Fassung nicht vorkommt. Es ist eine Variation der Geschwisterliebe durch die Umdichtung des ägyptischen Mythos von Isis und Osiris, in der eine Art unio mystica dadurch entstehen kann, dass die Liebenden die Körperteile voneinander verzehren.

Musil: Auf den Blättern der Sterne lag der Knabe
Mond in silberner Ruh,
Und des Sonnenrades Nabe
Drehte sich und sah ihm zu.
Von der Wüste blies der rote Wind,
Und die Küsten leer von Segeln sind.

Und die Schwester löste von dem Schläfer
Leise das Geschlecht und aß es auf.
Und sie gab ihr weiches Herz, das rote,
Ihm dafür und legte es ihm auf.
Und die Wunde wuchs im Traum zurecht.
Und sie aß das liebliche Geschlecht.

Sieh, da donnerte die Sonne,
Als der Schläfer aus dem Schlafe schrak,
Sterne schwankten, so wie Boote
Bäumen, die an Ketten sind,
Wenn der große Sturm beginnt.

Sie, da stürmten seine Brüder
Hinter holdem Räuber drein,
Und er warf den Bogen über,
Und der blaue Raum brach ein,
Wald brach unter ihrem Tritt,
Und die Sterne liefen ängstlich mit.
Doch die Zarte mit den Vogelschultern
Holte keiner ein, so weit er lief.

Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief,
Findet sie, wenn Mond und Sonne wechseln,
Aller hundert Brüder dieser eine,
Und er ißt ihr Herz, und sie das seine.¹⁰

Die Einbeziehung dieses nicht allzu bekannten Stückes aus dem Musil-Œuvre kann man definitiv der Hörspielautorin Ingeborg Bachmann zuschreiben. Nicht nur der Kultiviertheit des abendländischen Liebesdiskurses, sondern auch der vergeistigten Gefühlsatmosphäre zwischen den Liebenden Ulrich und Agathe bleibt die Brutalität des Liebesaktes im obigen Gedicht völlig fremd. Insgesamt kann der Text aber eine höchst intensive

10 Ebd., S. 98f.

Wirkung erreichen, was ja in erster Linie Bachmanns Absicht gewesen sein muss. Der Einblick in Musils mythische Tiefen erschließende Denkweise konnte nämlich Ulrichs gewaltigen Sprung ins Überrationale und Mystische, ohne einen längeren Exkurs über dessen rational kaum erfassbare Gründe, sicherlich nachvollziehbar machen.

Die Auswahl dieses Gedichtes für den Essay ist aber auch eine Geste der Dichterin Ingeborg Bachmann, indem sie genauso wenig wie der Gedichtschreiber das Anstürmen gegen die Grenzen scheute, gleichzeitig aber genauso wie dieser nicht von den Konsequenzen solchen Verhaltens absehen wollte. So kommt der Essay mit Musil zu der Einsicht, dass Liebe als Verneinung des Bestehenden und Extase für die Dauer nicht aufrechterhalten werden könne. Der andere Zustand wird jedoch bei Bachmann auch nach dem Versagen der Geschwister nicht widerrufen; seine Idee soll in ihrer Interpretation bewahrt werden, bloß nicht als die einer voraussehbaren Erfüllung, sondern als „eine mögliche Utopie“. Somit kommen wir zuletzt zu dem erst neulich gefundenen Titel des Essays, der zum ersten Mal in der früher erwähnten Ausgabe 2005 angegeben wird. Er hieß ursprünglich: *Utopie contra Ideologie*. Dies bedeutet, dass zu den falschen Ansichten der Vorkriegsgesellschaft, die ja im ersten Teil des Essays vorgestellt wurden, allein die Offenheit des Denkens ein Gegengewicht abgeben kann.

Zum Wesen der Utopie gehört freilich, dass sie sich nicht in die Praxis umsetzen lässt. Sowohl bei Musil als auch bei Bachmann erscheinen Ausnahmezustände als nicht realisierbar und trotzdem unverzichtbar. Gesetzt werden sie nicht als erreichbares Ziel, sondern als Richtung. Wie die Dichterin es in der Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, als ihre eigene Überzeugung von der Unaufhebbarkeit menschlicher Begrenztheit zum Ausdruck gebracht hat:

Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.¹¹

4. Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins

Was den Musil-Essay mit dem Wittgenstein-Essay zweifellos verbindet, ist die grundlegende weltanschauliche Position der Autorin, auf deren Basis beide entstanden sind, die Metaphysikfeindlichkeit Bachmanns. Hinzu kommt als neues wesentliches Moment, dass sich das Dilemma von rationaler Erkenntnis und unumgänglichen irrationalen Erfahrungen in diesem Text als ein Dilemma der Sprachverwendung meldet. Bei der Erläuterung der Wittgensteinschen Gedanken bedient sich Bachmann der strengen analytischen Methode des Philosophen selbst. Zuerst bietet sie einen Gesamtüberblick über

11 Ebd., S. 276.

das frühe Hauptwerk, den *Tractatus logico-philosophicus* aus dem Jahre 1921 an, den sie als ein „dunkles“, „esoterisches“, gleichzeitig auch als „ein sehr notwendiges und wichtiges Buch“ charakterisiert.¹²

Dann kommt sie zu der eigentlichen Problematik von Wittgenstein, welche in ihrer Darstellung als die einzige relevante Fragestellung der Philosophie überhaupt vorgeführt wird: Wie kann man gültige Sätze über die Wirklichkeit bilden? Die Essayistin expliziert die grundlegende Schwierigkeit dieses scheinbar banalen Problems mit der Systematik eines Neopositivisten, indem sie mit Wittgenstein davon ausgeht, dass die Erkenntnisse der Naturwissenschaft, welche die Erfahrungen über die Wirklichkeit beinhalten, nicht mitteilbar seien. Zu einer kohärenten Abbildung der Wirklichkeit müsste man ja die Einzelergebnisse solcher Forschungen verallgemeinern, das zur Verfügung stehende Mittel, die Logik, besitze aber einen rein tautologischen Charakter; das heißt, ihre Verallgemeinerungen entstehen nach den immanenten Gesetzmäßigkeiten der Sprache, nicht aber nach denen der darzustellenden Wirklichkeit.

1. Sprecher: Erinnern wir uns der These Wittgensteins, daß die logische Form selbst, mit deren Hilfe wir die Sachverhalte der Welt beschreiben können, nicht zu den Sachverhalten der Welt gehört, daß mit ihrer Hilfe etwas zwar sinnvoll gesagt werden kann, sie aber die Grenze des Sagbaren ist und mit der Grenze der Welt zusammenfällt –
2. Sprecher: – nicht aber mit der Grenze der Wirklichkeit überhaupt. ¹³

Bachmann stellt die weitreichenden Konsequenzen dieser Einsicht dar, wobei sie auch noch auf manche im 20. Jahrhundert entdeckten Paradoxien in der Mathematik hinweist. Damit macht sie darauf aufmerksam, dass beide grundlegenden Darstellungssysteme, also Mathematik und Logik, sprachlich begründet seien, und weil man die Sprache nicht ausschalten kann, ist es eine vergebliche Bemühung, den eigenen Gesetzen der Wirklichkeit näherzukommen. Damit wiederholt sie die These der Wiener Neopositivisten, dass die Philosophie aufhören muss, sich als Welterklärungsversuch zu apostrophieren. Für die Philosophie bleibe allein das Terrain der Sprache, auf dem sie noch gültige Äußerungen machen könne. Ihre zukünftige Aufgabe bestehe darin, „zuerst die Fragen, die in der Philosophie seit ihrem Beginn aufgetreten sind, sinnvoll zu formulieren oder, wenn dies nicht möglich war, die Fragen auszuschalten“.¹⁴ Paradoxerweise führt das freilich zu einer ganz „unphilosophischen Haltung“,¹⁵ insofern die Philosophie, so Bachmann, bei den Neopositivisten nicht mehr als Weltanschauung, sondern nur als Methode fungiert und letzten Endes sich selbst aufhebt.

Wittgenstein bleibt jedoch für Bachmann weiterhin einer der größten Philosophen

12 Ebd., S. 103.

13 Ebd., S. 109f.

14 Ebd., S. 111.

15 Ebd., S. 113.

des 20. Jahrhunderts, indem er für sie die ganze aus den eigenen Gedanken herauswachsende Wiener Schule hinter sich lässt. Die Essayistin begnügt sich mit der wortwörtlichen Bedeutung der berühmten Wittgensteinschen Antwort „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ gar nicht. Sie versucht, alle möglichen Dimensionen des Wortes „Schweigen“ zu erschließen, um das Unsagbare zu behalten: „2. Sprecher: Schweigen über etwas heißt ja nicht nur einfach schweigen. Das negative Schweigen wäre Agnostizismus – das positive Schweigen ist Mystik.“¹⁶ Dafür wäre nach Bachmann gerade Wittgensteins Leben seit den 20er Jahren – zuerst seine Zurückgezogenheit, dann seine Lehrtätigkeit unter sehr einfachen Verhältnissen, ohne Anspruch auf Ruhm oder Anerkennung – das Beispiel. Sein Schweigen wird vielmehr als „Protest“ gegen die Extreme des zeitgenössischen Denkens, gegen „den spezifischen Irrationalismus der Zeit, gegen das metaphysisch verseuchte westliche Denken, vor allem das deutsche“ aufgefasst, andererseits gegen den naturwissenschaftlichen Optimismus und die Abschirmung der sogenannten letzten, wesentlichen, transzendentalen Fragen.¹⁷

Was diesen Text besonders spannend macht, ist die Unmöglichkeit, seine tragenden Gegensätze aufzulösen; den Essay halten die sich entgegenstehenden Pfeiler des Wittgensteinschen Denkens, in der Interpretation Bachmanns, paradoxerweise immer fester zusammen. Der Philosoph erscheint von Anfang an als strenger Rationalist, der sich für die strikte Trennung der Welt der Logik und der empirischen Tatsachen einsetzt; gleichzeitig spricht er mehrmals auch von der Existenz des „Höheren“. Ein entscheidender Satz von seinem *Tractatus* – „Wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig“ – wird durch ihn dreimal zitiert und der darauffolgende „Gott offenbart sich nicht in der Welt“, wird für den „bittersten“ Satz des Werkes gehalten.¹⁸ Als ein Geistesverwandter von ihm erscheint wie selbstverständlich Descartes, im Zusammenhang mit der Mystik kommt aber der Essay auch auf seine Kongenialität mit Pascal zu sprechen.

Genauso konsequent wird das Gegensatzpaar Schweigen versus Sprechen-Müssen durchgespielt; der Gedankengang windet sich im Essay spiralenförmig um diese entgegengesetzten Schlüsselbegriffe. Der Ausgangspunkt ist dabei die Aufforderung zum Schweigen, wie es im Ausklang von Wittgensteins klassischem Frühwerk heißt. In der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts wird der *Tractatus* gewöhnlich anhand dieser These als ein Basiswerk der modernen Sprachphilosophie anerkannt. Von Bachmann wird jedoch dem Spätwerk, den *Logischen Untersuchungen*, eine ähnliche Wichtigkeit zugeschrieben. Nicht um seiner Ergebnisse willen, sondern weil es wiederum das Ringen um „das Klarwerden von Sätzen“ auf sich nimmt.

16 Ebd., S. 120.

17 Ebd., S. 126.

18 Ebd., S. 116.

Die *Philosophischen Untersuchungen* setzen den Grundgedanken des *Tractatus* fort, indem die behandelten philosophischen Probleme auch hier auf ihre Verankerung in der Sprache zurückgeführt werden. Die Bedeutung dieser Geste liegt diesmal darin, so Bachmann, dass durch sie ein Schritt „über das Schweigen hinaus zum Bekenntnis“ getan wird.¹⁹ Inzwischen entbehren Wittgensteins Beispiele zum Unterscheiden von richtiger und falscher Verwendung der Sprache eines erkennbaren systematischen Zusammenhangs, die minutiös durchgeführten Operationen können im Sinne einer Synthese zu keinem positiven Ergebnis hinleiten. Auf eine solche Lösung würde Wittgenstein aber nach Bachmann von vornherein verzichten, denn bei ihm sollte das Sprechen über die Philosophie eine Verabschiedung der philosophischen Probleme als letzte Konsequenz haben. So kommt man wiederum zum Schweigen, allerdings ist es diesmal noch trostloser, weil es sich mit dem Ideal des endgültigen Verstummens trägt. Deshalb macht die Kritikerstimme des Essays darauf aufmerksam, dass dieser Ausklang des Spätwerks doch ein Vakuum – „den von allen Inhalten entleerten metaphysischen Bereich“ – zurücklässt. Dennoch bleibt für uns nicht allein die stumme Leere übrig, insofern der 1. Sprecher den Zuhörern versichert, dieses Vakuum sei „wieder offen für echte Glaubensinhalte“. ²⁰ Die Terminologie des Musil-Essays entlehnend, verbirgt dieser Schluss eine Utopie des Glaubens in sich.

Im Wittgenstein-Essay kann Bachmann den bereits den Musil-Essay bestimmenden Gegensatz von Rationalität und Mystik in ein neues Licht stellen. Durch die sprachphilosophische Hinterfragung erkenntnistheoretischer Probleme sollen in ihrer Darstellung weltanschauliche Fragestellungen an Relevanz verlieren, während sich die Sprache als einzig Konsistentes bewähren und so an Bedeutung gewinnen muss. In dieser Lesart kann der Essay mit Wittgenstein einen radikalen Protest gegen den Mißbrauch der Sprache ausdrücken, andererseits schimmern aber durch den Text auch die eigenen Zweifel der Dichterin Ingeborg Bachmann über die Zuverlässigkeit der Sprache hindurch.

5. Nachwort: *Literatur als Utopie*

Im Zusammenhang mit dem Musil- bzw. Wittgenstein-Essay sollte man kurz noch die *Frankfurter Vorlesungen* behandeln, weil in diesen Schriften die Grundprobleme beider Texte auf eigenartige Weise zusammentreffen. Außer dieser philologischen Tatsache spricht für das Heranziehen der *Frankfurter Vorlesungen* auch ihre prominente Stellung in der Bachmann-Literatur, insofern sie als Texte angesehen werden, welche dem poetischen Selbstverständnis Bachmanns am besten gerecht werden können.

19 Ebd., S. 121.

20 Ebd., S. 125.

Die Vorlesungen wurden im Wintersemester 1959/60, also einige Jahre nach der Sendung der Radio-Essays gehalten; sie ermöglichten Bachmann, ihre Ansichten über die „Probleme der zeitgenössischen Dichtung“ – so heißt der Untertitel übrigens – vorzustellen. Das letzte, fünfte Stück der Vorlesungsreihe trägt den merkwürdigen Titel *Literatur als Utopie* und hat wohl die Funktion, die eigene *Ars poetica* zusammenzufassen.

Wie aus dem Text hervorgeht, entlehnt Bachmann ihrem Lieblingsautor Musil die Verbindung der Begriffe Literatur und Utopie. In dem Wort Utopie stecken für sie nicht nur jene Ungewißheit und Unsicherheit drin, welche dem definitorischen Zwang in Bezug auf die Literatur gegenübergestellt werden könnten, sondern auch all die Perspektiven, die die Literatur trotz allem inne haben sollte. In diesem Zusammenhang gibt sich die Literatur „zu erkennen [...] als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die ihm darum eine Utopia der Sprache gegenüberstellt“.²¹ Bachmann bekennt sich damit offenbar noch einmal zu Wittgenstein. Wie dieser, hält sie es für die eigene Aufgabe, „sich anstrengen [zu] müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden“, jedoch auch in Hoffnung – wie Musil – auf eine „erahnte Sprache, die wir nicht ganz in unseren Besitz bringen können“.²² Diese Sprache sei nach Bachmann, wenn es auch nur vereinzelt und fragmentarisch passiert, durch die Literatur ergreifbar. Wittgenstein gegenüber ist ihr letztes Wort in den *Frankfurter Vorlesungen* die Ermutigung zum Schreiben.²³

21 Ebd., S. 268.

22 Ebd., S. 270f.

23 Vgl. „Es gilt weiterzuschreiben.“ Ebd., S. 271.

Auf der Suche nach dem Utopischen im lyrischen Sprechen Das Frühwerk Ingeborg Bachmanns

Bewegung des Herzens nannte Ingeborg Bachmann einen Zyklus unveröffentlichter Gedichte aus den Jahren 1944-46, und vielleicht lag es schon an diesem ungünstig gewählten Titel, dass diesen Texten im Vergleich mit den späteren, gefeierten Gedichten der Autorin schnell der Stempel naiver, epigonaler Jugendliryk aufgedrückt wurde. Es lässt sich auch nicht leugnen, dass die literarischen Vorbilder der kaum Zwanzigjährigen rasch identifiziert sind, es sind dies vor allem Goethe und Schiller¹, zu moderner Literatur mit Ausnahme von Thomas Mann, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal, die sie in ihrem Tagebuch nennt, hatte die Gymnasiastin während des Nazi-Regimes wenig Zugang. Diese Lücken allerdings versuchte sie gleich nach dem Krieg zu schließen, ein englischer Offizier verschafft ihr neue Leseerlebnisse und diskutiert die Inhalte mit ihr:

[...] ich frage ihn auch immer, wenn ich etwas noch nie gehört habe. Jetzt sind wir mitten im Sozialismus und Kommunismus. [...] Das ist der schönste Sommer meines Lebens und wenn ich hundert Jahre alt werde – das wird der schönste Sommer bleiben.²

Vor diesem schönsten Sommer 1945 lag eine dunkle Zeit für kritische Persönlichkeiten in Kärnten. Noch 1944 muss die junge Ingeborg Bachmann eidesstattlich auf ein Studium verzichten, nur so kann sie der Eingliederung zur Panzerfaustausbildung entgehen. Die Achtzehnjährige sieht sich „als Dissidentin *unter lauter Fanatikerinnen*“.³ Kärnten bildete schon lang vor dem ‚Anschluss‘ einen Nährboden für Fanatismus und Nationalismus, seit dem 19. Jahrhundert herrschte dort in Abgrenzung zur slawischen Bevölkerung Sloweniens ein besonders ausgeprägtes Nationalbewusstsein. Nach dem Zerfall des Kaiserstaates war das österreichische Selbstverständnis stark erschüttert, neuen Halt suchend verstand sich ein Großteil der österreichischen Bevölkerung nun als Deutsche. Bereits 1920 wurde ein Verein zur Pflege deutschen Kulturguts, genannt ‚Kärntner Heimat-Dienst‘, gegründet. Bestrebungen zur Vereinigung mit Deutschland

1 Zu dem Einfluss von Goethe und Schiller auf die junge Autorin vgl.: Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Leben und Werk. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1990, S. 20f.

2 Zitiert nach Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 9f. Das Tagebuch befindet sich im Besitz der Nachlasserben und ist zu Forschungszwecken nicht zugänglich.

3 Ebd., S.11. In der Kursive zitiert Höller wieder aus dem Tagebuch.

wurden sichtbar, die nur von dem Anschlussverbot der Alliierten unterbunden wurden.⁴ Früh erzielten die Nationalsozialisten erste Wahlerfolge, schon in dem Putschversuch 1933 wird Kärnten eine Schlüsselrolle zuteil, dort erweist sich die Erhebung auch als am wehrhaftesten. Das Klagenfurter Stadttheater wurde 1938 in ‚Grenzlandtheater‘ umbenannt, dort sollten sogenannte ‚Grenzlandstücke‘ aufgeführt werden, um den ‚Volksgeist‘ in Abgrenzung zum ‚Slawentum‘ zu stärken.⁵ Ingeborg Bachmann machte also früh direkte Bekanntschaft mit der ideologischen Instrumentalisierung von Kunst. Dass diese nicht mit der Zeit des Nationalsozialismus ihr Ende fand, darauf konnte sie zurückgreifen, als sie viel später in den Frankfurter Vorlesungen feststellte:

Denn während auf der einen Seite eine offizielle, allen gerecht werdende Denkmalpflege der Literatur und jeder Kunst getrieben wird, herrscht inoffiziell ein Terror, der ganze Teile der Literatur und jeder Kunst für eine Zeit in Acht und Bann tut.⁶

In Österreich waren 25 % der erwachsenen männlichen Bevölkerung nach dem ‚Anschluss‘ NSDAP-Mitglieder, der Nationalsozialismus erlangte damit eine breitere Basis als in Deutschland. 1942 erfolgt die Aussiedelung slowenischer Familien aus Kärnten, infolgedessen formierten sich Partisanenverbände u.a. auch im Gailtal, der Kindheitslandschaft Bachmanns. Der Widerstand der Kärntner Slowenen wurde von der SS brutal bekämpft. 1944 beginnen die Luftangriffe der Alliierten auf Klagenfurt, womit ein Ende des Krieges immer wahrscheinlicher wurde.

Für unsere Fragestellung lohnt sich eine detaillierte Betrachtung zweier, in dem eben kurz skizzierten historischen Kontext entstandener Gedichte, die speziell für die Verankerung utopischer Inhalte in konkreter geschichtlicher Erfahrung aufschlussreich sind.

NACH GRAUEN TAGEN

Eine einzige Stunde frei sein!
Frei, fern!
Wie Nachtlieder in den Sphären.
Und hoch fliegen über den Tagen
5 möchte ich
und das Vergessen suchen – – –

4 Zu der Situation in Österreich vom Ende des Ersten Weltkrieges bis in die Zeit nach 1945 vgl.: Botz, Gerhard: „Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen – Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich.“ In: Göttsche, Dirk / Ohl, Hubert: Ingeborg Bachmann – neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 199-214.

5 Vgl. dazu Hagspiel, Hermann: Die „Ostmark“: Österreich im Großdeutschen Reich 1938 bis 1945. Wien: Braumüller 1995, S. 257-260. Und Scheithauer, Erich u.a. (Hg.): Geschichte Österreichs in Stichworten. Teil VI: Vom Ständestaat zum Staatsvertrag von 1934 bis 1955. Wien: Verlag Ferdinand Hirt 1984.

6 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper Verlag 1978, S. 258.

- über das dunkle Wasser gehen
nach weißen Rosen,
meiner Seele Flügel geben
10 und, oh Gott, nichts wissen mehr
von der Bitterkeit langer Nächte,
in denen die Augen groß werden
vor namenloser Not.
Tränen liegen auf meinen Wangen
15 aus den Nächten des Irrsinns,
des Wahnes schöner Hoffnung,
dem Wunsch, Ketten zu brechen
und Licht zu trinken – – –
Eine einzige Stunde Licht schauen!
20 Eine einzige Stunde frei sein!⁷

Das 1944 entstandene⁸ Gedicht *Nach grauen Tagen* setzt ein mit dem Ausruf „Eine einzige Stunde frei sein!“ (1) und verstärkt „Frei, fern!“ (2). Der im Kontext des Gedichtes unerfüllbare Wunsch nach Freiheit, die zeitliche Begrenzung auf eine „einzige Stunde“ (1, 20, 21), sowie die Verbindung zwischen „frei“ und „fern“ (2) entwerfen von Beginn an ein utopisches Bild, das achronisch verstärkt wird: „Und hoch fliegen über den Tagen / möchte ich“ (4-5). Ersehnt wird ein vorübergehender Austritt aus der Zeit, ein Anderswo, „fern“ (2) der „namenlose[n] Not“ (13). Als Freiheitsmetapher zur Illustration der Distanzierung von dem Erlebten fungiert hier das Motiv des Fluges, das Bachmann in ihrem Werk immer wieder und zunehmend elaborierter verwendet.

Frei „[w]ie Nachtlieder in den Sphären“ (3), dieser Vergleich bemüht romantischen Wortschatz und schlägt eine Note an, die bis zur Zäsur durch den Einschub genau in der Mitte des Gedichtes „oh Gott“ (10), einem Stoßseufzer *de profundis* gleich, aufrecht erhalten wird. Gott, an den sich die Bitte um Freiheit richtet, ist keine Ausnahmeerscheinung in der frühen Lyrik Bachmanns.⁹ Mit dieser Apostrophe schlägt der bislang hymnische Duktus markant um, es folgt die Charakteristik des Elends, aus dem das lyrische Ich spricht.

Das konkrete Bild der „Bitterkeit langer Nächte“ (11) wird hin zu der abstrakten Formulierung „aus den Nächten des Irrsinns“ (15) erweitert und so als Umnachtung der Seele, der Flügel verliehen werden sollen, verdeutlicht. Der Krieg bleibt im gesamten Gedicht unausgesprochener Hintergrund, ebenso in den anderen Gedichten in *Bewe-*

7 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 624.

8 Eine frühere handschriftliche Fassung trägt das Datum 10. Oktober 1944, siehe ebd., S. 666.

9 Ausdrücklich genannt wird Gott noch in den Gedichten *Ich frage* aus dem Zyklus *Bewegung des Herzens* „[Wir gehen, die Herzen im Staub]“ (1949), *Menschenlos* (1952), *[Die Häfen waren geöffnet]* (1952), in der späteren Lyrik findet man eine ausdrückliche Nennung Gottes nur in den Gedichten *Einem Feldherrn* (1953), *Von einem Land, einem Fluß und den Seen* (1956).

gung des Herzens. Benannt werden die subjektiv empfundenen Auswirkungen auf das lyrische Ich, die jedoch in den früheren Gedichten noch in keinen globalen Zusammenhang eingebettet reflektiert werden.

Betrachtet man näher, welche Wunschvorstellungen in dem Gedicht angeführt werden, so überrascht die Betonung, die auf das Vergessen gelegt wird. Gleich zweimal ist davon die Rede: „das Vergessen suchen“ (6) und „nichts wissen mehr“ (10) werden angestrebt, der „Bitterkeit“ (11) und dem „Irrsinn“ (15) entgegengehalten. Das Vergessen der Katastrophe scheint dem Stand der Unschuld *vor* den schrecklichen Ereignissen am nächsten zu kommen. Wer von den Ereignissen weiß, kann niemals mehr frei sein, diese Erkenntnis prägt den Tenor des Gedichtes.

Das lyrische Ich möchte „über das dunkle Wasser gehen“ (7), bereits hier zeichnet sich die Wasser-Grenz-Metaphorik ab, die ihre Höhepunkte in der Erzählung *Undine geht* und dem Gedicht *Böhmen liegt am Meer* finden wird. Verwoben ist die topographische Grenzüberschreitung mit einem Anklang an die Bibelstelle, in der Jesus über das Wasser wandelt.¹⁰

Plakativ verdeutlichen Metaphern in beiden Teilen des Gedichtes die Gegensätze zwischen der Gegenwart und dem Ersehnten, so lesen wir vom „dunkle[n] Wasser“ (7) und „weißen Rosen“ (8), von „der Bitterkeit langer Nächte“ (11) und dem Wunsch „Licht zu trinken“ (18). Auch die Überschrift „Nach grauen Tagen“ steht im Kontext der Lichtmetaphorik, so dass am Ende des Gedichtes folgerichtig das Licht mit der Freiheit eingeführt wird: „Eine einzige Stunde Licht schauen! / Eine einzige Stunde frei sein! (19-20). Nimmt man an, dass die Verwendung der Lichtmetaphern ebenfalls biblisch inspiriert¹¹ ist, so tritt hier eine frühe Form der Bachmannschen Erlösungssymbolik zutage – hier noch sehr der religiösen Tradition des Katholizismus¹² verpflichtet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es sich bei diesem sehr frühen Gedicht um keine philosophisch fundierte Utopieäußerung handelt, wohl aber um eine der unmittelbaren Zeiterfahrung entgegengesetzte utopische Wunschvorstellung, die stark im Konkreten verhaftet bleibt. Bemüht werden Erlösungsmetaphern, die sich zunehmend entkonkretisiert bis ins Spätwerk Ingeborg Bachmanns hinein aufspüren lassen.

Das zweite Gedicht, auf das ich eingehen möchte, ist nicht datiert, vieles spricht meines Erachtens jedoch für eine Einordnung nach Kriegsende. Zum einen tritt zum ersten Mal die Frage nach der Rolle und Selbstpositionierung einer Kunstschaffenden in den Mittelpunkt, zum anderen fehlt zur Gänze der düstere Grundzug, von dem die anderen, vor 1945 entstandenen Gedichte geprägt sind.

10 Mt 14,22.

11 Zum Vergleich lassen sich folgende Bibelstellen heranziehen: Röm 13,12, Eph 5, 7-14, 1. Thess 5, 4-8. Dort wird jeweils dem falschen Leben in Finsternis das richtige Leben im Licht entgegengestellt.

12 Ingeborg Bachmann war zwar evangelisch, ihre Erziehung und Ausbildung am Ursulinen-Gymnasium in Klagenfurt dürfte jedoch sehr im Katholizismus verankert gewesen sein.

AUFBLICKEND

- Daß ich nach schalem Genusse,
Erniedrigt, bitter und lichtlos
Mich fasse und in mich greife,
Macht mich noch wert.
- 5 Ich bin ein Strom
Mit Wellen, die Ufer suchen,
Schattende Büsche im Sand,
Wärmende Strahlen von Sonne,
Wenn auch für einmal nur.
- 10 Mein Weg aber ist ohne Erbarmen.
Sein Fall drückt mich zum Meer.
Großes, herrliches Meer!
Ich weiß keinen Wunsch auf diesen,
Als strömend mich zu verschütten
- 15 In die unendlichste See.
- Wie kann ein Begehren
Süßere Ufer zu grüßen,
Gefangen mich halten,
Wenn ich vom letzten Sinne
- 20 Immer noch weiß!¹³

Schon der Titel stimmt auf die zuversichtliche Gesamtaussage des Gedichtes ein, indem er die Haltung des Sprechenden wiedergibt. Er blickt empor, hebt den Blick, wechselt die Perspektive. Ein Perspektivenwechsel wird auch innerhalb des Gedichtes vollzogen und zwar in einer Weise, die uns Rückschlüsse auf das sich entwickelnde Selbstverständnis der Künstlerin Ingeborg Bachmann erlaubt.

Das Gedicht ist in drei Strophen unterschiedlicher Länge geteilt. Die erste Strophe setzt ein mit einer kryptischen Aussage – in der Inversion durch den vorangestellten Nebensatz mit einem Spannungsbogen versehen – in der sich die gesamte Aussage des Gedichtes bereits konzentriert. Das lyrische Ich bestimmt seinen, als redundant empfundenen Selbstwert in geistiger Opposition zu den als vernichtend erlebten Zeitumständen, die nur „schale[n] Genuss[e]“ (1) bereithalten, der das Ich „erniedrigt“ und es „bitter und lichtlos“ (2) zurücklässt.

Mit dem Wortspiel „mich fasse und in mich greife“ (3) wird die Amphibolie des Ausdrucks „sich (an)fassen“ aufgelöst in das ungewöhnliche „in sich greifen“. Gefolgt von der ebenfalls neologistischen Bildung „macht mich noch wert“ (4) gewinnt der erste Satz nahezu orakelhafte Züge. Das „noch“ (4), das in der letzten Zeile erneut aufgegriffen wird, lässt durchklingen, dass selbst dieser Zustand bedroht zu sein scheint.

13 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 625.

Nun wird die Disposition des Ichs aufgelöst in einen zugänglichen und für den Rest des Gedichtes durchgehaltenen Bildbereich, „[i]ch bin ein Strom“ (5) lesen wir. In nahezu befremdlicher Einfachheit erfolgt völlig ohne Brüche der Vergleich zwischen dem Fluß und dem lyrischen Ich, dessen „Wellen [...] Ufer suchen“ (6) – schon an dieser Stelle drängt sich eine poetologische Lesart geradezu auf. Mit diesen Ufern verbindet das lyrische Ich zweierlei, zum einen das Aufgehobensein im Schutz der „[s]chattenden Büsche“ (7), zum anderen das Sehnen nach „[w]ärmende[n] Strahlen von Sonne“ (8), dem Licht der Anerkennung. Die hinzugefügte Einschränkung „für einmal nur“ (9) verstärkt den Wunschcharakter dieser Vorstellung.

Die zweite Strophe setzt mit einer weit dunkleren Note ein. Das ansonsten von Enjambements dominierte Gedicht wechselt kurzzeitig in den Zeilenstil: „Mein Weg aber ist ohne Erbarmen. / Sein Fall drückt mich zum Meer.“ (10-11). Durch die harte Aneinanderreihung der Verse wird der Eindruck der Erbarmungslosigkeit auch rhythmisch unterstrichen. Umso unvorbereiteter trifft den Leser dann der euphorische Ausruf „Großes, herrliches Meer!“ (12), der den bereits erwähnten Perspektivenwechsel einleitet. Das Unvermeidliche wird zum Ersehnten.

Das lyrische Ich „weiß keinen Wunsch auf diesen“ (13), als in dieser größeren Einheit aufzugehen. Das Meer wird in den Stand einer der reinen Größen erhoben, wie sie uns bei Bachmann immer wieder begegnen. In unserer Lesart korrespondiert es mit der Kunst im allumfassenden, abstrakten Sinn.

In der dritten Strophe wird das in der ersten Strophe geäußerte „Begehren, / süßere Ufer zu grüßen“ (16-17) umgedeutet zu der eigentlichen Gefangenschaft, die zugunsten des „letzten Sinne[s]“, (19) abgestreift werden muss.

Das Gedicht *Aufblickend* stellt meines Erachtens die früheste literarische Äußerung Bachmanns zum Themenkomplex ‚Kunst als Utopie‘ dar, ein Oszillieren zwischen einer Existenz, das sie noch 1972 anlässlich der Verleihung des Anton-Wildgans-Preises als „ein Zwang, eine Obsession, eine Verdammnis, eine Strafe“¹⁴ bezeichnen wird, und dem Leben als Schriftstellerin „in der Hoffnung auf den stetigen, verschwiegenen Pakt“¹⁵ zwischen der Kunst und dem schreibenden Ich.

Bereits im Herbst 1945 ließ Ingeborg Bachmann Klagenfurt hinter sich, über Innsbruck und Graz gelangte sie schließlich ein Jahr später nach Wien, wo sie versuchte, als Schriftstellerin Fuß zu fassen. Wenn sie 1952 schreibt „in meiner Erinnerung wird der Weg aus dem Tal nach Wien immer der längste bleiben“¹⁶, so ist das sicher nicht nur wörtlich zu verstehen. Ein wirkliches Ankommen dürfte wohl auch nach der Aufnahme ihres Philosophiestudiums an der Universität Wien schwierig gewesen sein. Die Situation

14 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 295.

15 Ebd., S. 271.

16 Ebd., S. 301.

in Österreich war ein Jahr nach Kriegsende noch katastrophal. In der zerbombten Hauptstadt blühte der Schwarzmarkt, die Zahl der Flüchtlinge stieg stetig, die provisorische Regierung war handlungsunfähig, da Wien, wie ganz Österreich, von den Alliierten kontrolliert wurde. Durch die Selbstdarstellung Österreichs als erstes Opfer Hitlerdeutschlands wurde sowohl die öffentliche Verarbeitung der Vergangenheit unmöglich gemacht, als auch die Verantwortung für die Entschädigung der NS-Opfer bis auf weiteres abgewiesen. Man versuchte politisch wie kulturell an die, nun hoffnungslos idealisierte, österreichische Vergangenheit vor 1938 anzuknüpfen, dies wird noch immer am besten an der folgenden Stellungnahme des Schriftstellers Alexander Lernet-Holenia deutlich:

In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückblicken [...] wir sind, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit.¹⁷

Nimmt man diese – aus heutiger Sicht skurrile – Aussage genauer in Augenschein, so findet sich darin in konzentrierter Form der signifikante Unterschied zwischen den literaturhistorischen Entwicklungen in Deutschland und Österreich. In letzterem nämlich kennt man keine Stunde Null, betont wird die Fortführung der hehren Tradition, es setzt eine Rückbesinnung ein, die konform mit den restaurativen Tendenzen in der Politik verläuft. Zugute kommt dem Literaturbetrieb dabei die Tatsache, dass in Wien weit weniger Druckereien zerstört worden waren als in den großen Verlagsmetropolen Deutschlands, zahlreiche neue Verlage werden gegründet. Dieser Aufschwung nimmt erst mit der zweiten Währungsreform am 19.11. 1947 ein jähes Ende; dadurch, dass nun das Geld für die Verlage knapp wird, entsteht langfristig eine, bis heute bestehende Abhängigkeit vom deutschen Verlagswesen.

Die Rolle der Zeitschriften, die direkt nach dem Krieg neben dem Rundfunk die einzigen literarischen Organe mit Breitenwirkung darstellten, wuchs also ein zweites Mal. Auch für Ingeborg Bachmann wurden sie zu einem Sprungbrett auf dem Weg zum frühen Erfolg.¹⁸ Sie veröffentlichte 1948/49 erstmals vier Gedichte in *Lynkeus*, herausgegeben von Hermann Hakel, und wurde 1952 dann von Hans Weigel in das Jahrbuch *Stimmen der Gegenwart* aufgenommen.¹⁹ Hans Werner Richter wiederum führte sie

17 Zitiert nach Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg und Wien: Residenz 1995, S. 22.

18 Die Mehrheit der in den beiden Lyrikbänden *Die gestundete Zeit* und *Anrufung des Großen Bären* veröffentlichten Gedichte wurde bereits vorab in einer Zeitung oder Zeitschrift veröffentlicht oder im Rundfunk ausgestrahlt.

19 Vgl. *Lynkeus. Dichtung. Kunst. Kritik*. Wien 1948/49 (1). S. 30. Es handelt sich um die Gedichte [Abends frag ich meine Mutter], [Wir gehen, die Herzen im Staub], [Es könnte viel bedeuten] und *Entfremdung*. Die Gedichte *Die Welt ist weit*, *Ausfahrt*, *Abschied von England*, *Dunkles zu sagen* und *Paris* sind abgedruckt in *Stimmen der Gegenwart*. Wien 1952 (2). S. 48f. Zu einer ausführlichen Darstellung der Entwicklung und Rolle dieses Jahrbuchs vgl. Schmidt-Dengler 1990, S. 66-70.

in die Gruppe 47 ein, zweifellos der entscheidende Schritt zu Bachmanns Erfolg über die Grenzen Österreichs hinaus. Um die Rolle des ‚Entdeckers‘ stritten sich diese drei Herren lange, ein jeder wollte Bachmanns Talent früh erkannt und wegweisend gefördert haben. Leider schlugen diese Bemühungen aufgrund der mit dem Erfolg einhergehenden Unabhängigkeit der jungen Dichterin von ihren ‚Förderern‘ in Ressentiments um, die in teils beleidigender Weise öffentlich gemacht wurden.²⁰

Die beiden Gedichte, die ich in ihrer Unterschiedlichkeit repräsentativ für diese Zeitspanne eingehender betrachten möchte, sind zunächst ausschließlich im Rundfunk veröffentlicht worden und fanden erst 1978 Eingang in die Werkausgabe.

WIE SOLL ICH MICH NENNEN?

Einmal war ich ein Baum und gebunden,
dann entschlüpfte ich als Vogel und war frei,
in einen Graben gefesselt gefunden,
entließ mich berstend ein schmutziges Ei.

- 5 Wie halt ich mich? Ich habe vergessen,
 woher ich komme und wohin ich geh,
 ich bin von vielen Leibern besessen,
 ein harter Dorn und ein flüchtendes Reh.

- 10 Freund bin ich heute den Ahornzweigen,
 morgen vergehe ich mich an dem Stamm...
 Wann begann die Schuld ihren Reigen,
 mit dem ich von Samen zu Samen schwamm?

- 15 Aber in mir singt noch ein Beginnen
 – oder ein Enden – und wehrt meiner Flucht,
 ich will dem Pfeil dieser Schuld entrinnen,
 der mich in Sandkorn und Wildente sucht.

- 20 Vielleicht kann ich mich einmal erkennen,
 eine Taube einen rollenden Stein...
 Ein Wort nur fehlt! Wie soll ich mich nennen,
 ohne in anderer Sprache zu sein.²¹

Dieses Gedicht wurde am 27. Mai 1952 beim NDWR Hamburg aufgenommen, zusammen mit sechs anderen Gedichten²², deren gemeinsames Merkmal düstere Zukunftsprophetieungen sind. „Was soll nur werden?“ fragt das lyrische Ich in *Entfremdung*,²³ das

20 Vgl. dazu ausführlich Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 304-312.

21 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 20.

22 Es handelt sich dabei um die Gedichte *Entfremdung*, *Dem Abend gesagt*, *Vision*, *Menschenlos*, *[Die Häfen waren geöffnet]* und *[Die Welt ist weit]*.

23 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 13.

Gedicht *Vision*²⁴ endet mit der Feststellung „Wir werden sterben wie die Fischzüge“. In *Menschenlos*²⁵ fragt sich das lyrische Ich: „Wer weiß, ob wir nicht lange, lang schon sterben?“ Utopisches findet sich außer in dem vorliegenden Gedicht nur in *Dem Abend gesagt*,²⁶ in dieser Schaffensperiode treten eindeutig utopische Konzepte hinter dystopischen zurück.

Rein formal unterscheidet sich das Gedicht *Wie soll ich mich nennen?* von den anderen aus dieser Reihe durch die strenge Gliederung in fünf Strophen mit vier jeweils zehnsilbigen, vierhebigen Versen – von Ausnahmen wird noch zu reden sein –, dominiert von Daktylus und Trochäus. Zusammen mit dem konsequent männlich und weiblich alternierenden Kreuzreim wird strukturell die Form des Volksliedes zitiert, freilich nicht ohne die damit verbundenen inhaltlichen Erwartungen zu unterminieren.

Über die Bedeutung des Titels für ein jedes Gedicht schreibt Ingeborg Bachmann in einem nachgelassenen Fragment:

Wie kommt man zu einem Titel? Hat man den Titel zuerst, sucht man ihn zuletzt? Was geschieht, wenn man keinen findet. Ich glaube alle Lyriker [...] sind schon in die Verlegenheit gekommen, neuerdings nimmt man gerne eine Zeile aus dem betreffenden Gedicht, in der es zu kulminieren scheint, aber darf sich dann nicht wundern, daß die Leser sich an dieser Zeile festklammern und für die übrigen Zeilen nicht mehr viel Blick haben.²⁷

Sich der Gefahr bewusst, wählte die Dichterin doch genau diesen Weg, der Titel zitiert eine Zeile des Gedichtes, wenngleich verkürzt; er nimmt damit nichts vorweg, sondern bildet eine Ouvertüre für die Thematik der nachfolgenden Zeilen, deren Spannungsbogen sich erst am Ende durch den Rückbezug auf den Titel auflöst.

Gleich in der ersten Strophe schon wird anhand zweier Vergleiche, „Baum“ (1) und „Vogel“ (2) die Dichotomie eingeführt, die in unterschiedlicher Gestalt den Leser durch das ganze Gedicht begleitet. Das lyrische Ich war einst „gebunden“ (1), danach „frei“ (2), der „gefesselt“ (3) statische Zustand weicht dem „berstend“ (4) dynamischen.

Die Frage, mit der die zweite Strophe einsetzt, „[w]ie halt ich mich?“ (5), erforscht nun die beständige Identität des Ichs, das vergessen hat, „woher ich komme und wohin ich geh“ (6), hier werden Vergangenes und Zukünftiges miteinander kontrastiert. Ex-

24 Ebd., S. 18.

25 Ebd., S. 19.

26 Ebd., S. 17. Dazu schreibt Bartsch: „Die Lyrik, die vor der *Gestundeten Zeit* entsteht, entbehrt weitgehend utopischer Momente, sieht man vielleicht ab von [...] *Dem Abend gesagt*. Hier wird nicht nur Zerstörung konstatiert und nach dem ‚Woher‘ des ‚Lastbewußtseins‘ gefragt, sondern erstmals der ‚Schmerz‘ als Antrieb eines Erkenntnisprozesses des lyrischen Ich genannt, das einer jenseits empirischer Verifizierbarkeit zu suchenden Wahrheit auf den Grund zu gehen versucht“. Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1997, S. 42. Dem kann nur für die Gedichte in der Zeit von 1948-1952 zugestimmt werden, die Jugendgedichte enthalten, wie bereits gezeigt, sehr wohl ausgeprägte ‚utopische Momente‘.

27 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 305.

emplarisch für die „vielen Leiber“ (7) des Ichs werden „ein harter Dorn“, Symbol der Verletzung und des Leidens, und „ein flüchtendes Reh“ (8), die Verletzlichkeit symbolisierend, benannt. Auch hier findet sich wieder der Gegensatz zwischen statisch und dynamisch, belebt und unbelebt.²⁸

Die dritte Strophe greift das Thema des Verwundens von Verletzlichem auf, stellt die Flüchtigkeit des Augenblicks der Freundschaft dem dauerhaften Vergehen gegenüber: „Freund bin ich heute den Ahornzweigen / morgen vergehe ich mich an ihrem Stamm...“ Gerade die drei Punkte, ein für Ingeborg Bachmanns frühe Lyrik sehr typisches Stilmittel, betonen noch die endlos mögliche Aufzählung solcher, einander widersprechender Eigenschaften des lyrischen Ichs, die die paradoxe Erfahrung der Gegenwart eingekleidet in märchenhaftes Sujet artikulieren. Die nachfolgende Frage nach dem Ursprung der „Schuld“ (11), mit der das Ich „von Samen zu Samen schwamm“ (12), führt direkt in den Konflikt hinein. Auch rhythmisch wird diese Stelle hervorgehoben, im Gegensatz zu den sonst zehnsilbigen Versen beinhaltet Vers 10 elf Silben und Vers 11 nur neun. Die Schuld wird zweifach konnotiert, zum einen ist es die ererbte Schuld, zum anderen aber die individuelle Schuld des Ichs. Weigel schreibt über die um 1951/52 entstandenen Gedichte:

So wird die Herkunft eines lyrischen Ich [...] aus der Genealogie eines immerwährenden, sich fortzeugenden Schuldzusammenhangs abgeleitet, aus dem sich eine Stellung außerhalb des Symbolischen oder eines sozialen Raums also, begründet.²⁹

Mit dem „[a]ber“ (13), wird der utopische Rahmen eröffnet, der die beiden letzten Strophen bestimmt. Die „Flucht“ (14) wird dadurch verhindert, dass das Ich in sich „noch ein Beginnen / – oder ein Enden –“, (13-14) vernimmt. In dieser Metapher klingt gleichzeitig durch die erneute Gegenüberstellung zweier Pole, Anfang und Ende, Alpha und Omega, eine christlich konnotierte Erlösung von der Schuld an. Durch die Verwendung des Verbes „singt“ (13) wird diese ungefähre Hoffnung in einen poetologischen Kontext gebracht.

Hoffnungsvoll setzt das lyrische Ich in der letzten Strophe auf ein Ende der Antagonien, in der Metapher der (Selbst-) Erkenntnis, „eine Taube einen rollenden Stein...“ (18) wird deutlich, dass ein solcher Ausstieg gleichzeitig ein Verlassen des herkömmlichen Sprechens verlangt. Hier stößt das lyrische Ich nun aber, um mit Wittgenstein zu

28 Vier Jahre später veröffentlicht Bachmann in *Anrufung des Großen Bären* den Gedichtzyklus „Von einem Land, einem Fluss und den Seen“, der ihre Herkunft reflektiert. Im vierten Gedicht (1/87f.) stoßen wir auf analoge, hier von mir hervorgehobene Bilder: „Wir waren leicht als Vögel, schwer als Bäume, / kühn als Delphin und still als Vogelei. / Wir waren tot, lebendig, bald ein Wesen / und bald ein Ding. (Wir werden niemals frei!) // Wir konnten uns nicht halten und wir zogen / in jeden Körper voller Freude ein. / (Und niemand sag ich, was du mir bedeutest – / die sanfte Taube einem rauhen Stein!)“

29 Weigel 1999, S. 238.

sprechen, an die Grenzen seiner Sprache, es hat eine Begrifflichkeit von etwas, ohne ein Wort dafür zu kennen: „Ein Wort nur fehlt! / Wie soll ich mich nennen, / ohne in anderer Sprache zu sein.“ (19-20) Dieses Verlangen nach der anderen Sprache, in der sich die subjektive Welt erfassen lässt, begegnet uns im Werk Bachmanns häufig und in unterschiedlicher Ausprägung.

Während das eben besprochene Gedicht die Schuldfrage thematisiert und sie in einen abstrakten erkenntnistheoretischen oder gar religiösen Zusammenhang stellt, zeigt das nächste Gedicht eine ganz andere Richtung, die von Bachmann früh eingeschlagen wurde und die sich in Parallelität zu der zeitkritischen Stimme der Autorin behaupten konnte.

[NOCH FÜRCHT ICH]

Noch fürcht ich, dich mit dem Garn meines Atems zu binden,
dich zu gewanden mit den blauen Fahnen des Traums,
an den Nebeltoren meines finsternen Schlosses
Fackeln zu brennen, daß du mich fändest...

- 5 Noch fürcht ich, dich aus schimmernden Tagen zu lösen,
 aus dem goldenen Gefälle des Sonnenflusses der Zeit,
 wenn über dem schrecklichen Antlitz des MONDS
 silbrig mein Herz schäumt.

Blick auf und sieh mich nicht an!

- 10 Es sinken die Fahnen, verflammt sind die Fackeln,
 und der Mond beschreibt seine Bahn.
 Es ist Zeit, daß du kommst und mich hältst, heiliger Wahn!³⁰

Das Gedicht wurde am 3. November 1952 beim NWDR Hamburg aufgenommen, entstanden ist es etwa ein Jahr früher, ein Entwurf ist datiert mit Wien, November 1951.³¹ Meines Erachtens stellt es am eindrucksvollsten den Beginn des literarischen Dialogs mit Paul Celan dar, den die Dichterin zeit ihres Lebens und über den Tod Celans hinaus weiterführen sollte. Celans erster Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* erschien bereits 1948 in Wien, war aber von Druckfehlern so entstellt, dass Celan den Vertrieb einstellen ließ. In dem Band *Mohn und Gedächtnis*, der 1952 in Deutschland erschien, veröffentlichte er viele Gedichte aus *Der Sand aus den Urnen* noch einmal. Ein Exemplar der deutschen Ausgabe schenkte er Ingeborg Bachmann, darin widmete er ihr 23 Gedichte.³² Sicher war Bachmann zumindest mit den, schon in dem Wiener Band er-

30 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 24.

31 Vgl. ebd., S. 638.

32 Eine Aufzählung der Bachmann gewidmeten Gedichte liefert Koschel, Christine: „Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte.“ In: Böschstein, Bernhard / Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen.. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 22.

schienenen Gedichten vertraut, sie wurden teilweise vorab in *Der Plan* veröffentlicht.³³ Als korrespondierende Belegstellen werden an dieser Stelle ausschließlich bereits 1948 erschienene Gedichte Celans angeführt.

Gegliedert ist das vorliegende Gedicht Bachmanns in 3 Strophen mit jeweils vier Zeilen von unterschiedlicher Länge, es trägt keine Überschrift. Nur in der letzten Strophe findet sich ein Reim (axaa), dadurch wird strukturell die inhaltliche Gliederung in zwei Teile unterstützt.

Benannt werden in den ersten beiden Strophen unter dem Vorzeichen der Anapher „[n]och fürcht ich“ (1, 5), also des ‚Noch-nicht‘, Wunschvorstellungen des lyrischen Ichs einem angesprochenen Du gegenüber, eingekleidet in eine symbolische Bildwelt und angereichert durch metaphorisches Sprechen. In der ersten Strophe werden drei Wünsche geäußert. Zunächst möchte das Ich den Angesprochenen „mit dem Garn meines Atems [...] binden“ (1), in dieser ambivalenten Formulierung treffen sich die beiden Aspekte ‚umgarnen‘ und ‚verstricken‘. Die unterstützt auch die intertextuelle Lesart: „Ein Garn fing ein Garn ein: / wir scheiden umschlungen.“³⁴ heißt es in Celans *Lob der Ferne*, das mit den bekannten Worten endet „Im Quell Deiner Augen / erwürgt ein Gehenkter den Strang.“

Gleichzeitig will das Ich ihn „gewanden mit den blauen Fahnen des Traums“ (2). Blau, die Farbe des Unbewussten und der Sehnsucht, ist hier folgerichtig dem Traum an die Seite gestellt. Als Fahne, auch metaphorisch in der Luft schwebend, verleiht es der Ungewissheit Ausdruck, die bisher noch die Sprechhaltung des Ich prägt. Der Traum als Medium der Nacht wird dem Ich-Bereich der Finsternis zugeordnet.

Die „Nebeltore[.]“ (3) verstärken den Eindruck des Nicht-Greifbaren, Nebulösen und stellen symbolisch den Übergang zwischen zwei Welten,³⁵ auch zwischen Dunkelheit und Licht dar, denn das Ich erhofft in seinem „finsteren Schloss[.]“ (3) gefunden zu werden. Die Fackeln als lebendiges Licht – bei Celan lesen wir „mein Mund schwingt Fackeln über Deinen Wangen“³⁶ – stehen symbolisch auch für das Wachgerufenwerden.³⁷ Dieses Szenario bezieht sich dialogisch auf eine Zeile Celans, die auf Bachmann eine tiefgehende Faszination ausgeübt haben muss: „einst als in Flammen das Schloß stand, als du sprachst wie die Menschen: Geliebte...“³⁸. Fast wörtlich nämlich zitiert sie den zweiten Abschnitt in *Malina*, wo es in der Kaganlegende heißt: „sprechen wirst du wie die Menschen: Geliebte...“³⁹

33 Vgl. Basil, Otto (Hg.): *Plan*. Nr. 6, 1948 (2), S. 363-369.

34 Celan, Paul: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Suhrkamp: Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 33.

35 Dies finden wir später als Hauptmotiv in dem Gedicht *Nebelland* in *Anrufung des Großen Bären*.

36 Celan 2000, Bd. 1., S. 12.

37 Vgl. dazu Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. Augsburg: Weltbild 2000, S. 130f.

38 Celan 2000, Bd. 1., S. 13.

39 Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Bd. 3. *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 69.

Die drei Punkte, mit denen auch bei Bachmann die erste Strophe endet, lassen den Fortgang im Ungewissen und weisen geheimnisvoll auf Unausgesprochenes hin.

Wurde Dunkelheit in der ersten Strophe zur Sphäre des Ichs, wechselt nun in der zweiten Strophe der Blickwinkel zum Du hin. Diese Opposition wird deutlich betont durch die antithetische Setzung des Verbes „lösen“ (5) zu „binden“ (1). Gelöst werden soll das Du aus „schimmernden Tagen“ (5), ihm wird also die Sphäre des Lichtes zugeordnet, deutlicher noch in der zweifachen Genitivmetapher „goldene[s] Gefälle des Sonnenflusses der Zeit“ (6) im zweiten Vers. Aus der Zeit herausnehmen und in die Gegenzeit überführen möchte das lyrische Ich den Angesprochenen.

Gold und Sonne werden nun wiederum Mond und Silber gegenübergestellt, „wenn über dem schrecklichen Antlitz des Monds / silbrig mein Herz schäumt.“ (7-8). Der Mond ist im Gegensatz zur Sonne – hier ist sogar von seinem „schrecklichen Antlitz“ (7) die Rede – kein eindeutig positiv belegtes Bild, was ja bereits die Ambivalenzen am Anfang des Gedichts nahe legen. Das Herz des Ich schäumt „silbrig“ (8), Silber ist als Metall dem astrologischen Mondsymboll zugeordnet und in der Alchimie der Sphäre des Weiblichen, während Gold dem Sonnensymbol und alchimistisch dem Männlichen zugeschrieben wird.

Mit der paradoxen Aufforderung „[b]lick auf und sieh mich nicht an!“ wird die Peripetie der dritten Strophe angezeigt. Das Noch-Nicht der ersten beiden Strophen wird erneut in deren drei Hauptmotiven Fahne, Fackeln und Mond zitiert, allerdings nun unter den Vorzeichen des Endes. Das „[S]inken der Fahnen“ (10) symbolisiert ein Aufgeben, die ausgebrannten Fackeln zitieren ein Todesbild, die „Bahn“ (11) des Mondes deutet auf das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit hin.

Die Furcht hat nun keinen Ort mehr, sie schlägt um in die unabwendbare Feststellung „[e]s ist Zeit, daß du kommst und mich hältst, heiliger Wahn!“ (12) Hier werden geschickt gleich zwei Bezugnahmen auf Celan ineinander gewoben. „[E]s ist Zeit, daß du kommst und mich küssest“⁴⁰ heißt es in dem Gedicht [*Die Hand voller Stunden*], in *Corona*⁴¹ variiert die ganze letzte Strophe diesen Satz:

[...] es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.⁴²

40 Celan 2000, Bd. 1., S. 16.

41 Ebd., S. 37.

42 Celan wiederum zitiert hier verfremdend Rilkes berühmtes Gedicht *Herbsttag*, vgl. hierzu ausführlicher Felstiner, John: Paul Celan. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2000, S. 85ff.

Der „heilige Wahn“ (12), in dem das Ich aufgehoben sein möchte, evoziert Musils ‚anderen Zustand‘, wie auch überhaupt die Sprechhaltung des Gedichtes tiefgehende Korrelationen mit Ulrich und Agathes Auseinandersetzung über mystische Zustände, den Austritt aus der gesellschaftlichen Ordnung, aufweist. So stellt Ulrich in *Der Mann ohne Eigenschaften* fest:

Und für so etwas steht der Begriff des Wahns bereit, – religiöser Wahn oder Liebeswahn, wie du willst [...]. Unsere Kultur ist ein Tempel dessen, was unverwahrt Wahn genannt würde [...] und wir wissen nicht: leiden wir an einem Zuviel oder einem Zuwenig.⁴³

‚Religiöser Wahn‘ oder ‚Liebeswahn‘, diese Frage lässt sich für vorliegendes Gedicht dahingehend beantworten, dass sich das Liebesverlangen des Ich einbettet in religiös-mystischen Wortschatz und durch diese Stilisierung eine Ambivalenz erreicht, die dem Gedicht zusammen mit den intertextuellen Bezügen auf Paul Celans Dichtung ein ‚anderes Sprechen‘ einschreibt.

In Ingeborg Bachmanns Frühwerk wurden deutlich zwei Richtungen erkennbar, in die die Autorin ihre Utopie konzeptuell weiterentwickelt. Zum einen handelt es sich um die Sprache, zum anderen um die Liebe. In beiden Bereichen ist der Weg zur Mystik angesiedelt, eine dritte Richtung, die vor allem im Spätwerk noch einmal gegenüber den beiden ersteren an Gewicht gewinnt. Am Beginn der fünfziger Jahre allerdings bleibt Bachmanns ‚Gegenzeit‘ weitgehend wörtlich zu verstehen, es handelt sich um den Versuch Literatur kritisch der Zeiterfahrung entgegen zu setzen.

43 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 767f.

Antonia Opitz

Lyrische Zwiegespräche

1. Problemstellung

Als die von Ingeborg Bachmann in ihrer Gesamtheit¹ wenig geschätzte Literaturwissenschaft am Anfang der siebziger Jahre die Vorstellung vom geschlossenen Werk als alleinigem Gegenstand der Interpretation endgültig verabschiedet hatte und die Erforschung intertextueller Bezüge emphatisch auf ihre Fahnen schrieb, war sie im Vergleich zur lebendigen Literatur wieder einmal erheblich im Nachtrab. Die Dichter der Nachkriegsgeneration, die deutschsprachigen und die nicht deutschsprachigen, hatten da schon lange ihre Werkgrenzen geöffnet, und zwar so weiträumig, wie es in der wechselvollen Geschichte der Literatur bis dahin kaum der Fall gewesen war. Offene oder verdeckte Verweise auf andere Texte, Einfügen von Zitaten in spielerischer oder polemischer Absicht gab es auch in den früheren Zeiten gewiss, jedoch erreichte in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die Vernetzung der literarischen Werke eine vorher nie beobachtete Intensität und Komplexität. Die Gründe dafür wissenschaftlich zu erschließen und fundiert zu diskutieren, wäre die Aufgabe mehrerer Monographien und könnte auch dann nicht erschöpfend geleistet werden. Dichtern mit philosophischer Begabung war jedenfalls das Problem bewusst. Ingeborg Bachmann ihrerseits erörtert es in ihrer fünften Frankfurter Vorlesung *Literatur als Utopie*. Sie knüpft dort an Jacob Burckhardt an, nach dessen Meinung das literaturgeschichtlich bewusste Verhältnis zur Poesie aller Zeiten und Völker das Schicksal der neueren Dichtung sei. Diesen Gedanken weiterverfolgend, stellt sie fest:

Diese Bescherung also, die nicht ausbleiben konnte und die uns vom 19. Jahrhundert kommt, hat uns zwar reicher gemacht als je Generationen vor uns, aber labiler und gefährdeter, wehrloser gegen jede Assoziation. Denn nicht nur die Dichtung aller Völker ist uns heute bekannt, bis zu der Afrikas, sondern bewußt ist uns das Vorhandensein aller Grammatiken, Poetiken, Rhetoriken, Ästhetiken, aller Gesetz- und Formmöglichkeiten der Dichtung.²

Schon ein kursorischer Blick auf die Bachmann-Forschung im letzten Jahrzehnt zeigt: Nun hat auch die Literaturwissenschaft die intensive Dialogizität im Werk der Dichterin

1 Peter Szondi und Gustav René Hocke, die mit Ingeborg Bachmann befreundet und von ihr auch hoch anerkannt waren, gehören zu den wenigen Ausnahmen.

2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 265.

entdeckt. Eine stattliche Zahl neuerer Untersuchungen nimmt sich intertextueller Referenzen an.³ Um die Dimensionen dieses hier an einigen Beispielen zu erörternden Problems wenigstens aufscheinen zu lassen, soll angeführt werden, dass im 2002 erschienenen Bachmann-Handbuch von Monika Albrecht und Dirk Göttsche die stark geraffte Darstellung allein zu Kontexten und Diskursen mit der klassischen Moderne und der Literatur der Nachkriegszeit über zwanzig stattliche Seiten füllt.⁴ Und da gibt es noch jede Menge Seiten zu Referenzen auf die klassische und die Weltliteratur. Die Feststellung der ausnehmend hohen Zahl intertextueller Bezüge ist sicherlich ein wichtiger Befund, sie ist aber bei einer Reihe anderer Lyriker ebenfalls zu konstatieren. Näheres zum Problem Intertextualität bei Ingeborg Bachmann lässt sich daher nur herausarbeiten, wenn man anhand der Analyse einzelner Gedichtbeispiele die Spezifik der Bezüge zwischen Text und Prätext tiefer zu erschließen sucht.

2. Der Dialog zwischen Bertolt Brecht und Ingeborg Bachmann

Die Dichtung der Bachmann drängte sich Brecht an einem Spätsommernachmittag des Jahres 1954 auf. Die Schauspielerin und Brecht-Mitarbeiterin Käthe Reichel stieß in Frankfurt am Main rein zufällig auf die Nummer des *Spiegels*, in der Gedichte der jungen Lyrikerin abgedruckt waren.⁵ Durch diese Gedichte – vielleicht auch durch das berühmt gewordene Foto auf dem Titelblatt – angeregt, meinte sie, dies sei etwas, wofür sich Brecht interessieren könnte. Sie kaufte deshalb ein Exemplar des Debut-Bandes *Die gestundete Zeit* und nahm es mit nach Buckow, wo Brecht gerade seinen Sommerurlaub verbrachte. Brecht las alle vierundzwanzig Gedichte und machte sich sogleich an die Bearbeitung *in seinem Sinne*. Er unterstrich alles, was er für brauchbar hielt, – viel war es nicht gerade – stellte Zeilen um, schrieb in einem Fall sogar korrigierend in den Text hinein. Das war ja auch sonst seine alltägliche Arbeit im Theater, Texte auf die einfachste und wirksamste Aussage zu reduzieren. War es Mord an den Texten einer jungen Dichterin? Wohl nicht. Es geschah damals nicht in der Öffentlichkeit, es ist eher als spielerische Übung zu verstehen, bei der zwei grundverschiedene Poetiken aufeinander treffen und aneinander gemessen werden.

3 Helbling, Brigitte: *Vernetzte Texte. Ein literarisches Verfahren von Weltenbau*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995; Böschenstein, Bernhard / Weigel, Sigrid (Hg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; Eberhardt, Joachim: 'Es gibt für mich keine Zitate'. *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Tübingen: Niemeyer 2002.

4 Albrecht, Monika / Göttsche, Dirk (Hg.): *Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2002. S. 270-292.

5 In: *Der Spiegel* vom 18. 8. 1954, S. 26-29.

Demonstrieren wir diesen Bearbeitungsvorgang am Gedicht *Früher Mittag*, einem der bekanntesten Ingeborg Bachmanns, auf der Grundlage des Faksimiles von Brechts Leseexemplar,⁶ allerdings ohne den Anspruch, den zahlreichen Interpretationen zu diesem Text eine weitere, vollständige Lesart hinzuzufügen. Was nach Brecht allein von Bestand war, hatte er eigenhändig unterstrichen, ebenso wie es an dem hier abgedruckten Text zu sehen ist.

FRÜHER MITTAG

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
weit aus den Städten gerückt, flirt
der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,
schon regt sich im Brunnen der Strahl,
schon regt sich unter den Scherben
des Märchenvogels geschundener Flügel,
und die vom Steinwurf entstellte Hand
sinkt ins erwachende Korn.

Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,
sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß
und reicht dir die Schüssel des Herzens.

Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel.

Sieben Jahre später
fällt es dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus,
Die Augen täten dir sinken.

Schon ist Mittag, in der Asche
krümmt sich das Eisen, auf den Dorn
ist die Fahne gehißt, und auf den Felsen
uralten Traums bleibt fortan
der Adler geschmiedet.

6 Das Faksimile von Brechts Leseexemplar sowie das Gespräch mit Käthe Reichel über den Bearbeitungsvorgang wurde zuerst vom Verleger und Literaturwissenschaftler Gerhard Wolf publiziert. In: Wolf, Gerhard: Wortlaut Wortbruch Wortlust. Dialog mit Dichtung. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1988, S. 112-133.

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.

Lös ihr die Fessel, führ sie
die Halde herab, leg ihr
die Hand auf das Aug, daß sie
kein Schatten versengt!

Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,
sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen,
eh sie der Sommer im schütterten Regen vernimmt.

Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:
schon ist Mittag.⁷

Das Gedicht Bachmanns ist dreiteilig strukturiert. In einem ersten Abschnitt entfaltet sich eine frühlommerliche Landschaft des unmittelbar bevorstehenden Mittags. Der Leser spürt schnell, dass das Naturbild metaphorisch verstanden wird, für eine Phase in der deutschen Geschichte steht. Tiefe Trauer über das Erlebte, aufkeimender Frieden und langsam verklingender Schmerz werden in Bildern heraufbeschworen, die unübersehbar einerseits an Bilder der Märchenwelt, andererseits an Metaphern bei Georg Trakl (z. B. „Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel“) oder bei Paul Celan (z. B. „Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt“) erinnern, wenn nicht gar bewusst auf solche verweisen. Der mittlere Teil bricht mit der erwartungsvollen Stimmung des frühen Mittags. Nun wird der historische Augenblick, in dem das lyrische Ich die Stimme erhebt, genau bestimmt: „sieben Jahre später“, und mittels poetischer Sprache, einer Zitatmontage aus Wilhelm Müllers *Lindenbaum* und Goethes *König von Thule*, gewertet. Auf diese Bestandsaufnahme folgt ein dritter Teil, in dem sich die Grundstimmung noch weiter verdüstert. Die Zeit schreitet voran: „Schon ist Mittag“, die Bilder bergen Bedrohliches, „in der Asche krümmt sich das Eisen, auf den Dorn ist die Fahne gehisst“. Als Reaktion auf diese Gefährdung entfaltet sich dann zum Gedichtschluss die Allegorie der gefesselten Hoffnung. Für ihre Befreiung, ihren Schutz setzt sich das lyrische Subjekt ein. Es sucht nach den Worten, sie „leise“ zu sagen, – solange sich der Tag nicht wendet und die Hoffnung versengt.

Brecht, gerade an den *Buckower Elegien* arbeitend, war damals auf höchste Einfachheit und Präzision des Ausdrucks bedacht. Sein Gedicht sollte so gebaut sein, dass der Leser es in eine intendierte Richtung weiterdenkt und, als Ergebnis zugleich von Denkarbeit und ästhetischem Erlebnis, zu neuen Einsichten vordringt. Aus Ingeborg Bachmanns Gedicht ließ er – wie seine Unterstreichungen zeigen – nur den mittleren

7 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte., Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 44-45.

Teil gelten. Nach seiner Auffassung reichte die gelungene lyrische Formulierung der Absurdität des augenblicklichen historischen Zustandes. Folglich tilgte er am Gedichtanfang die im Naturbild verborgene poetische Fixierung der Problematik historischer Gegenwart als auch die im Trakl-Ton vorgetragene Trauer über das Vergangene. Am Gedichtende fielen die Allegorie der Hoffnung und das poetologische Programm des Schlusses seiner Streichlust zum Opfer.

Was hat ihm aber an dem mittleren Teil gefallen? Mit der Bewertung der historischen Situation sieben Jahre nach dem Krieg war er sicher einverstanden. Vermutlich gefiel ihm auch der Volksliedton, die große Kunst, komplizierte historische Tatbestände in tradierten und daher verständlichen Bildern und Formen auszudrücken. Vor allem bereitete ihm aber wahrscheinlich die Art des Umgangs mit dem klassischen Material besonderes Vergnügen. Denn Ingeborg Bachmann zitiert nicht einfach die Prätexte, zwischen dem zitierten Text und dem Gedichtkontext besteht bei ihr eine starke semantische und ideologische Spannung. Die in Deutschland allgemein bekannte Ballade Goethes *Der König von Thule* erzählt vom goldenen Becher, der als hohes Symbol für Treue bis in den Tod nicht weitergegeben, sondern, damit niemand mehr aus ihm trinken kann, im Meer versenkt wird. In Bachmanns Gedicht dagegen wird die Treue gebrochen, die Bedeutung der zitierten Elemente verkehrt sich in ihr Gegenteil: Das Kostbarste, der goldene Becher, fällt in die Hände der Henker von gestern, und diese trinken ihn aus, er wird also zum Symbol des Verrats. Dieselbe Umkehrung erfahren die Wendungen „Die Augen gingen ihm über“ und „Die Augen täten ihm sinken“. In Goethes Ballade beziehen sie sich auf den König von Thule und drücken Erhabenes, höchste Wonne bzw. Sterben in Treue aus. Im Gedicht *Früher Mittag* dagegen artikulieren sie die Befindlichkeit des lyrischen Subjekts angesichts der historischen Vorgänge: Grauen und abgrundtiefe Scham. Vergleichbares geschieht mit den einmontierten Elementen aus Wilhelm Müllers volkstümlichem Gedicht *Der Lindenbaum*. „Am Brunnen vor dem Tore“ kann nicht mehr „manch süßer Traum“ geträumt werden, er birgt so viel Grausames, dass es die Augen des Hineinblickenden nicht aushalten. Eine solche satirische Brechung, oder gar Umkehrung der Bedeutung in ihr Gegenteil, stand Brechts Umgang mit Prätexten nah, nur zu gern setzte er aus der Vergangenheit Geholtes auf diese Weise zur Gegenwart in Bezug, um dadurch Zeitkritik zu üben.

Es spricht für die Souveränität der Ingeborg Bachmann, wie sie zu den Lebzeiten Brechts mit dessen Kritik umging. Zwar soll sie davon Kenntnis gehabt haben,⁸ aber sie übersah sie einfach. Ihre im Wintersemester 1959/60, also schon nach Brechts Tod, gehaltenen *Frankfurter Vorlesungen* jedenfalls enthalten ausschließlich sachlich erwägende bzw. von hoher Wertschätzung zeugende Ausführungen über Brecht. Weniger bekannt ist

ihr fast ein Jahrzehnt später, 1969 entstandener, fragmentarisch gebliebener und erst aus dem Nachlass publizierter Entwurf zu einer geplanten Auswahl aus Brechts Lyrik für den S. Fischer Verlag. Nun war sie an der Reihe auszuwählen und auszusondern. Die Liste ihrer Vorschläge ist leider nicht überliefert, wie es auch nicht bekannt ist, warum sie das Projekt dann aufgegeben hat. In der – offensichtlich nicht endgültig ausformulierten – Einleitung herrscht immer noch die Anerkennung, stellenweise gar die Bewunderung für die dichterische Leistung Brechts vor, jedoch fällt jetzt die Einschätzung differenzierter aus. „Brecht ist ein sehr merkwürdiger Dichter“ – lautet der Auftaktsatz, in dem die Schreiberin offensichtlich mit der Polysemie des Wortes „merkwürdig“ spielt, das ja eigenartig, sonderbar, seltsam, auch erstaunlich bedeuten kann. Danach folgen kritische Bewertungen, die sich zu allererst gegen die Sakralisierung Brechts im Schulunterricht richten, die jede echte, also auch kritische, Rezeption von vornherein verhinderten. Dann aber folgen eher verborgen als unverhohlenen Hinweise auf solche für die Autorin problematische Züge der Brechtschen Dichtung wie Lehrhaftigkeit und eine gewisse Manieriertheit:

Brecht hat viele Gedichte geschrieben, einige habe ich sehr früh gelesen und andere noch immer nicht, es sind eben viele, sie haben, so sagt man, den Brecht-Ton, manche haben den nicht, sie sind unvermutet ihm aus der Hand gefallen, und dann [hören] sich einige Zeilen an wie die von den besten deutschen Dichtern, unter denen steht, „Dichter unbekannt“.⁹

In diesem Punkt stimmen – wie auch Brechts Bearbeitung beweist – die Poetologien beider Dichter überein. Und nach der Behandlung dieses Themas überwiegt auch in Bachmanns Entwurf der tiefe Ernst. Wie kaum ein anderer Interpret hat sie auch die Tragik erkannt, die in einer solch hochartifizialen Volkstümlichkeit steckt: die Einsamkeit. „Ich glaube, er hat kein Publikum. Er ist so fremd wie Hölderlin, und sein Pathos, das von mir bewunderte Pathos, den großen Ton versteht es [das Publikum, A. O.] auch nicht.“¹⁰ Durch den Vergleich mit Hölderlin wird Brecht an einem Maßstab gemessen, der für Ingeborg Bachmann als höchster gilt. Und sie lässt ihn bestehen, weil er die großen Worte an der richtigen Stelle hat und weil er mit seiner Forderung an sich „Tue es vorbildlich“ die Teilnahme erworben hat „an der Utopie, an dem vieltausendjährigen Virus gegen die schlechte Sprache. An unserem Ausdruckstraum.“¹¹

Selbst nach dem Tod beider Dichter kam ihr hier umrissener Dialog nicht zum Verstummen, allerdings kann man über die 1993 manifest gewordene Fortsetzung, den Abdruck der von Brecht an einem kurzweiligen Nachmittag zusammengestrichenen Bachmann-Gedichte in der Brecht-Ausgabe,¹² geteilter Meinung sein. Die Herausgeber

9 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 365.

10 Ebd., S. 366-367.

11 Ebd., S. 367.

12 Brecht, Bertolt. Werke. Bd. 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 279-280.

berufen sich im Anmerkungsteil darauf, Brecht hätte diese Versionen als Bearbeitungen angesehen,¹³ was den Leser dieser weder Bachmann- noch wirklich Brecht-Gedichte nicht sonderlich zu trösten vermag, zumal diese Behauptung auch gänzlich unbewiesen bleibt. Es ist bekannt, dass Brecht mit fremden Texten recht schonungslos und gewaltsam umging, aber ihm ging es dabei immer um einen kreativen Gebrauch dieser Texte für einen aktuellen Zweck. Wahrscheinlich wäre er, gleich seinem Herrn Keuner, erblasst, hätte er seine 1954 erfolgten Bearbeitungen fast vierzig Jahre später, 1993, unverändert in der Ausgabe seiner eigenen Gedichte vorgefunden. Und die Bachmann, die wegen einer zufälligen Verschiebung einer einzigen Zeile beim Druck in ihrem stets sorgfältig komponierten Gedicht ernsthaft zürnen konnte, was würde sie dazu sagen? Erhaben würde sie sich durch derlei radikale Enteignung sicherlich nicht fühlen. Es wäre aber immerhin auch möglich, dass sie den merkwürdigen Vorfall im Lichte ihrer eigenen – von Brecht deutlich abweichenden – Auffassung vom Zitieren interpretiert: Zitieren nicht als Bestätigung dessen, was man auch selber meint, sondern Zitieren als Aufnahme des Dialogs mit einem als bedeutend empfunden Text:

Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben. Und es sind keine Sätze, die ich zitiere, weil sie mir so sehr gefallen haben, weil sie schön sind, oder weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben. Eben wie Leben.¹⁴

3. Das Gedicht *Paris* – ein lyrisches Gespräch mit Paul Celan unter Einbeziehung Friedrich Hölderlins

Seit dem Erscheinen des Romans *Malina* mit in den Text verwobenen Versen Paul Celans, auf die die Autorin selbst verwiesen hat,¹⁵ ist die Fachliteratur zur Beziehung zwischen beiden Lebenswerken beträchtlich angewachsen. Der Briefwechsel beider, der Aufschlüsse geben könnte, ist noch für lange Zeit gesperrt, so dass tatsächlich nur die wiederholte Befragung poetischer Zeugnisse bleibt, um hinter die Kunstgeheimnisse dieser Begegnung zu kommen. Daher gibt es kaum eine anspruchsvolle Untersuchung, die es nicht unternehmen würde, einzelne Bachmann- und Celan-Gedichte zueinander in Beziehung zu setzen, um in ihnen konkrete intertextuelle Referenzen zu ermitteln. Trotz der unbestritten soliden Wissenschaftlichkeit solcher Arbeiten bleibt nach ihrer Lektüre dennoch oft der Eindruck zurück, das Wesentliche dieser Künstlerbeziehung sei

13 Ebd., S. 480.

14 Im Interview mit Dieter Zilligen am 22. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1994, S. 69.

15 Koschel, Christine: „Malina“ ist eine einzige Anspielung auf Gedichte“. In: Böschstein / Weigel 1997, S. 17.

immer noch nicht erschlossen. Einen solch hohen Anspruch erheben auch die folgenden Ausführungen nicht, sie streben lediglich an, anhand einer neuen Interpretation von Ingeborg Bachmanns Gedicht *Paris* ein Körnchen zur gesuchten Wahrheit beizutragen.

PARIS

Aufs Rad der Nacht geflochten
schlafen die Verlorenen
in den donnernden Gängen unten,
doch wo wir sind, ist Licht.

Wir haben die Arme voll Blumen,
Mimosen aus vielen Jahren;
Goldnes fällt von Brücke zu Brücke
atemlos in den Fluß.

Kalt ist das Licht,
noch kälter der Stein vor dem Tor,
und die Schalen der Brunnen
sind schon zur Hälfte geleert.

Was wird sein, wenn wir, vom Heimweh
benommen bis ans fliehende Haar,
hier bleiben und fragen: was wird sein,
wenn wir die Schönheit bestehen?

Auf den Wagen des Lichts gehoben,
wachend auch, sind wir verloren,
auf den Straßen der Genien oben,
doch wo wir nicht sind, ist Nacht.¹⁶

Das Gedicht, das man etwa auf Mitte des Jahres 1952 datiert, wird vielfach von der Forschung in den Kontext der Beziehung zu Paul Celan gerückt. Die Liebesbeziehung zwischen ihm und Bachmann, die nach der ersten Begegnung 1947 oder 1948 in Wien begonnen hatte, zerbrach nach einem kurzen von Ingeborg Bachmann in Paris im Herbst 1950 unternommenen Rettungsversuch endgültig. Die Liebe war also, als das *Paris*-Gedicht entstand, nur noch persönliche Erinnerung. Die Dichterfreundschaft dagegen blieb und hielt trotz räumlicher Entfernung bis Celans Selbstmord im Jahre 1970 stand. Soweit die bisher bekannten knappen biographischen Fakten.

Der Titel *Paris* verweist auf eine erste, dem Text deutlich aufgeprägte semantische Struktur, die dessen Kohärenz vorrangig konstituiert. Unverkennbar ist die Topographie: Paris, mit den donnernden unterirdischen Gängen der Metro, die Lichterstadt über

16 Bachmann 1984, Bd. 1., S. 33.

diesen, mit der Seine und den über den Fluss gespannten Brücken. In der zweiten Strophe ist in diesen Raum – merkwürdig zeitlos – ein Paar hineingestellt, in dessen Namen das lyrische Ich in der grammatischen Form des Präsens spricht. Das Paar verfügt über einen ebenso kostbaren wie gefährdeten Reichtum an Schönheit, „Mimosen aus vielen Jahren“, und übergibt diesen Schatz in verschwenderischer Laune dem Fluss. In der die Mittelachse des Gedichtes bildenden dritten Strophe bleibt die Zeit stehen, die Bilder beschwören einen Zustand herauf, dem Wärme und Glück völlig fehlen, Kälte und Leere beherrschen jetzt das Bild. Die vierte Strophe leitet erneut einen Perspektivenwechsel ein, trotz des Verlustes an unbeschwertem Glück, wird die Frage nach „hier bleiben“, nach dem Verbleib an dem Ort gestellt, wo der lyrische Sprecher am Gedichtanfang seine Stimme erhoben hat. In der fünften Strophe ist diese Entscheidung gefallen, das Paar des Gedichtanfangs verbleibt im Lichtkreis, der sich aber verändert, ausgeweitet hat. Die Lichter der Stadt Paris sind übergegangen in das strahlende Licht auf den „Straßen der Genien oben.“ Die Entscheidung für die Existenz in diesem Licht hat aber einen hohen Preis. Obwohl sogar „auf den Wagen des Lichts gehoben“, gehört das Wir jetzt zu den Verlorenen, da seine hohe Sendung im Wachen und im Besiegen der Nacht besteht.

Die Lesart, die Corina Caduff¹⁷ von Bachmanns Gedicht präsentiert, basiert ausschließlich auf der hier beschriebenen semantischen Ebene. Sie postuliert, dass die topographischen Merkmale der Stadt Paris, einst Ort von realen Begegnungen zwischen Bachmann und Celan, in ihrer beider lyrischen Sprache als Konstituenten der Erinnerung immer wieder auftauchen. Von dieser These ausgehend, vergleicht sie Celans *Erinnerung an Frankreich* und Bachmanns *Paris*, die schon durch ihre Titel auf Frankreich und Paris verweisen. Es gelingt ihr zwar, einige eindeutige Referenzen bei Bachmann auf charakteristische Metaphern Celans sowie gewisse Übereinstimmungen in der Struktur beider Gedichte (Paris-Bild, Liebesszenenerie, poetologische Aussagen) herauszuarbeiten, trotzdem überzeugt ihre Deutung des Bachmann-Gedichtes als unmittelbare Antwort auf das Celans nicht restlos, vor allem weil die beiden Texte viel zu angestrengt aufeinander bezogen werden. Lyrische Zwiegespräche erfolgen kaum so unmittelbar von Gedicht zu Gedicht, so unmittelbar aufeinander bezogen wie Argument und Gegenargument im Alltagsgespräch, sie sind in ganz eigengesetzliche lyrische Gebilde eingelassen. Caduff hat recht, wenn sie nach dem Scheitern der persönlichen Beziehung auf Fortsetzung des poetologischen Diskurses in den Gedichten hinweist und auch Bachmanns *Paris*-Gedicht in diesen Diskurs einbindet. Den Beweis dafür bleibt sie in diesem konkreten Fall schuldig. Dies hängt mit einer entscheidenden Schwäche

17 Caduff, Corina: *Erinnerung an Frankreich – Paris – Hôtel de la Paix: Die Paris-Gedichte im „Geheimnis der Begegnung“*. In: Böschenstein / Weigel 1997, S. 151-166.

ihrer Lesart zusammen, mit der völligen Vernachlässigung der zweiten, im Mythos verankerten semantischen Ebene.

Stéphane Mosès¹⁸ dagegen wendet sich in seiner Interpretation ausschließlich dieser Ebene zu. Er entfaltet ausführlich das mythologische Motiv des Festmals der Götter, untersucht dessen Varianten bei Goethe und Hölderlin, um dann Celans Gedicht *Das Gastmal* und Bachmanns *Paris* unter dem Aspekt der Verwendung dieses Motivs miteinander zu vergleichen. Auch hier mutet der konfrontative Vergleich zweier lyrischer Texte angestrengt an. Bezogen auf Ingeborg Bachmanns Text stellt Mosès immerhin treffend fest, dass in ihm „eine vollkommen neue Variante des traditionellen Modells“ präsentiert wird¹⁹, indem die klassische Antithese von Götterwelt und Menschenwelt, von Oben und Unten, aufgehoben ist. Die Bewertung dieser Variante kann aber aus einer ausschließlich auf dieses einzige Motiv eingeschränkten Perspektive nicht gelingen, Mosès kann nicht entscheiden, ob die mythologischen Bilder der ersten und letzten Strophe „als ironische Enttheiligung des Mythos, oder als mythische Umdeutung der Wirklichkeit“²⁰ gelesen werden sollten.

Einen entscheidenden Schritt zur Annäherung an Bachmanns Gedicht legt Joachim Eberhardt zurück, wenn er behauptet: „Unüberhörbar spielt *Paris* auf Hölderlins *Hyperrions Schicksalslied* an.“²¹ Er geht in einer konzisen Interpretation seiner These nach, deren Stärke darin besteht, dass er den gesamten Text genau liest und erstmalig auch die verschiedenen Fassungen berücksichtigt. Sein Textvergleich mit dem *Schicksalslied* scheint logisch und stimmig, vor allem bescheinigt er als erster dem Gedicht Bachmanns eine poetologische Dimension, sieht diese aber vorrangig in der erstmaligen Auseinandersetzung einer jungen Dichterin mit der klassischen Lyriktradition.²² Den Bezug des Textes zu Celans Dichtung leugnet er aber beinahe vollständig, lediglich die Zeile „benommen bis ans fliehende Haar“ stuft er als mögliches Celan-Zitat ein.

Verhält es sich aber tatsächlich so, dass das Gedicht *Paris* nichts mit Celan zu tun hat? Dagegen spricht schon, dass gerade zur Entstehungszeit von *Paris* die geistigen Kontakte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan besonders intensiv waren.²³ Der damals in Paris lebende Dichter wurde auf Ingeborg Bachmanns Vorschlag 1952 zur

18 Mosès, Stéphane: Das Festmal der Götter. Ein mythologisches Motiv bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Böschstein / Weigel 1997, S. 189-208.

19 Ebd., S. 206.

20 Ebd., S. 207.

21 Eberhardt, Joachim: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, S. 139.

22 Ebd., S. 145.

23 Vgl. Weigel, Sigrid: „Sie sagten sich Helles und Dunkles“. Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1995, S. 123-135. Auch Weigel geht von einer besonders engen geistigen Beziehung in diesem Jahr aus, behandelt aber *Paris* in diesem Zusammenhang nicht.

Jahrestagung der Gruppe 47 eingeladen, ein bekanntes Foto zeigt sie dort auch im vertrauten Gespräch. Für Bachmann brachte die Lesung auf dieser Tagung den literarischen Durchbruch, Celans heute so berühmte Gedichte dagegen stießen damals thematisch wie formal auf Unverständnis. Ausgeschlossen ist es nicht, dass gerade diese unterschiedliche Aufnahme den langen poetologischen Diskurs initiierte, den beide viele Jahre über Möglichkeiten der Dichtung nach Auschwitz miteinander führten. Gewichtiger als diese persönlichen Kontakte sind jedoch gewisse textinterne Indizien, die einen verdeckten Celan-Bezug nahelegen. Es fällt auf, dass keine der vorliegenden Interpretationen eine schlüssige Erklärung für „hier bleiben“ und „die Schönheit bestehen“ anbieten konnte.

Es lassen sich zumindest neue Denkansätze formulieren, wenn man die engen Grenzen des Vergleichs zweier abgeschlossener lyrischer Texte durchbricht. *Hyperions Schicksalslied* wird in den Ausgaben als eigenständiges Gedicht Hölderlins abgedruckt und deshalb vor allem als solches wahrgenommen. Tatsächlich aber steht es im *Hyperion*-Roman, und zwar an einer ganz entscheidenden Stelle. Hyperion ist auf dem Tiefpunkt seines bisherigen Lebens angelangt. Soeben verließ ihn sein Freund Alabama für immer. Er sitzt, „von den Schmerzen des Abschieds müd“, am Ufer, verabschiedet sich von den „Leidenstagen der langsamsterbenden Jugend“ und sucht nach dem „Künftigen“.²⁴ In dieser Situation greift er zur Laute und singt das Lied, um sich zu „stärken“. Er beklagt in ihm die Ruhelosigkeit, Zufälligkeit und Vergänglichkeit des Menschenschicksals, während die Himmlischen ewig im Licht, schicksallos leben. Hyperions statische Position „von Stund zu Stund in die See blickend“ stimmt genau mit der überein, aus der heraus das lyrische Ich des *Paris*-Gedichtes die Stimme erhebt, die Vergangenheit verabschiedet und nach der Zukunft fragt. Allein auf der Grundlage dieser Übereinstimmung wäre die Frage legitim, ob man Bachmanns Gedicht nicht einmal auch nach der Referenz auf den ganzen *Hyperion* befragen sollte.

Auf das *Schicksalslied* folgen dort noch der lange Abschiedsbrief Diotimas sowie die letzten Briefe Hyperions, in ihnen finden sich alle Tropen: Licht, Schönheit, Götter, Genien, Verlorene und Nacht, die auch für die mythische Ebene des *Paris*-Gedichtes konstitutiv sind. Diotima, im Werk die Verkörperung von Schönheit, muss sterben, weil ihr Geist unter dem Einfluss Hyperions „zu reif geworden“ ist, sie von der Natur entfernt hat. Vor ihrem Tod sagt sie dem Geliebten eine große Zukunft als Dichter voraus: „die dichterischen Tage keimen Dir schon“ und fleht die Götter an, sie mögen „die allesversuchenden Menschen [...] wieder in die Götterfamilie“²⁵ aufnehmen.

Nach Diotimas Tod irrt Hyperion ruhelos umher. Sein berühmter Brief mit den Deutschlandschelten zeigt ihn unter den Deutschen, wo er seine bittersten Erfahrungen

24 Hölderlin, Friedrich: *Hyperion*. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1970, S. 136f.

25 Ebd., S. 141.

macht: „Und wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert, und zu solchem Volke kömmt, und dreimal wehe dem, der so wie ich von großem Schmerz getrieben, [...] zu solchem Volke kommt!“²⁶ Nachdem er Deutschland wieder verlassen hat, lernt er allmählich, seine Verzweiflung zu überwinden, findet Ruhe und lernt das Leid auf sich zu nehmen. Erst dadurch erwirbt er sich das Recht zur Götternähe: „ich bin ruhig, denn ich will nichts besseres haben als die Götter. Muß nicht alles leiden? Und je trefflicher es ist, je tiefer.“²⁷

In Bachmanns *Paris* sind das sprechende Ich und das in dem „Wir“ eingeschlossene Du eindeutig als Künstler ausgewiesen, sie sind ja auf den Wagen des Lichtgottes Apoll gehoben.

Die Schönheit, die es für sie zu bestehen gilt, bedeutet, nicht anders als bei Hölderlin, die immer wieder anzustrebende höchste Einheit von Geist und Natur, also Dichtung. Nur heißt Schönheit unter der Bedingung der Treue zur Gegenwart („hier bleiben“), sich an die Seite der Verlorenen zu schlagen, mit ihnen zu wachen, damit nicht die Nacht den Sieg davon trägt. Sowohl Paul Celan als auch Ingeborg Bachmann waren schon ganz am Anfang ihrer dichterischen Laufbahn mit der Dichtung Hölderlins vertraut und blieben ihr auch später unverändert verpflichtet.²⁸ Ausgeschlossen ist es also nicht, dass Ingeborg Bachmann das von ihr vorgeschlagene lyrische Credo im Medium dieser Dichtung Celan anbietet. Beweisen lässt sich das vorläufig nicht, dafür aber relativ schlüssig konstruieren.

4. Lyrische Zwiesprache mit der russischen Dichterin Anna Achmatowa

WAHRLICH

Für Anna Achmatowa

Wem es ein Wort nie verschlagen hat,
und ich sage es euch,
wer bloß sich zu helfen weiß
und mit den Worten –

dem ist nicht zu helfen.

26 Ebd., S. 148-149.

27 Ebd., S. 143.

28 Im Falle Celans existieren mehrere umfangreiche Untersuchungen zum Thema: Böschenstein, Bernhard: Von morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan. München: Wilhelm Fink 2006; André, Robert: Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin. Hamburg: Meiner 2001. Ingeborg Bachmanns Beziehung zu Hölderlin scheint dagegen weniger erschlossen, selbst im Bachmann Handbuch lassen sich dazu nur wenige Bemerkungen finden.

Über den kurzen Weg nicht
und nicht über den langen.

Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
auszuhalten im dem Bimbam von Worten.

Es schreibt diesen Satz keiner,
der nicht unterschreibt.²⁹

Der Ende 1964 entstandene Text gehört zu den wenigen Gedichten, die Ingeborg Bachmann in den sechziger Jahren zur Veröffentlichung freigab. Im Gegensatz zu *Ihr Worte, Keine Delikatessen* und *Enigma* ist *Wahrlich* kein Lieblingstext der Interpreten. Sogar die Umstände seiner Entstehung klären sich erst allmählich. Während Sigrid Weigel, von der Erstpublikation des Textes in italienischer Sprache³⁰ ausgehend, in ihrer Bachmann-Monographie³¹ noch schreibt, es sei Anfang 1965 entstanden, erfährt man im Bachmann-Handbuch von Dirk Götsche, die Dichterin habe es bei der Verleihung des Ätna-Taormina-Preises an die russische Dichterin am 12. 12. 1964 selber vorgetragen.³² Dieser Spur folgend, lassen sich Dokumente finden, auf deren Grundlage man sogar annehmen könnte, Bachmann habe das Gedicht unmittelbar vor der Preisverleihung geschrieben und womöglich gar in Taormina vollendet.³³

Die Vergabe dieses angesehenen Preises für Lyriker an Anna Achmatowa erfolgte auf Initiative der COMES,³⁴ deren italienischer Generalsekretär Giancarlo Vigorelli, wie auch der italienische Dichter Ungaretti, spätestens seit Anfang der sechziger Jahre zum engeren Freundeskreis Ingeborg Bachmanns in Italien gehörte. Vigorelli war es auch, der die Einladung an Achmatowa zur Entgegennahme des Preises unterzeichnet hat, wie man dem bewegenden Dankesbrief der Dichterin³⁵ entnehmen kann. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Ungaretti-Übersetzerin Ingeborg Bachmann dem Namen

29 Bachmann 1984, Bd. 1., S. 166.

30 In: *L' Europa Litteraria, Artistica, Cinematografica*. Roma. Anno VI, 1965, gennaio-febbraio, Nr. 1., S. 15. Zweisprachig abgedruckt, übersetzt von Giuseppe Scimone.

31 Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 355 und 571.

32 Albrecht / Götsche 2002, S. 79.

33 Vgl. die Schilderung der Atmosphäre bei der Preisverleihung in: Hans Werner Richter: *Euterpe von den Ufern der Neva oder die Ehrung Anna Achmatowas in Taormina*. Berlin: Friedenaue Presse 1965.

34 Comunità Europea degli Scrittori. 1958 gegründete europäische linke Schriftstellervereinigung unter italienischer Führung. Die Verbindungen Bachmanns zur COMES lassen sich über eine relativ lange Zeit verfolgen, 1965 wird sie Mitglied der Jury für die Preisvergabe, und noch 1970 erwähnt sie in einem Brief an Hans Werner Henze die alljährlichen Einladungen nach Taormina. In: Bachmann, Ingeborg / Henze, Hans Werner: *Briefe einer Freundschaft*. Hg. von Hans Höller. München: Piper 2004, S. 285.

35 Anna Achmatowa an Giancarlo Vigorelli. In: Achmatowa, Anna: *Briefe, Aufsätze, Fotos*. Hg. von Siegfried Heinrichs. Berlin: Oberbaum 1991, S. 55-56.

Achmatowas zuerst im Kreise der um die COMES versammelten italienischen, französischen, auch russischen Dichter begegnet war. Im deutschen Sprachraum wurde die Achmatowa, deren Gedichte nach jahrzehntelangem Publikationsverbot erst ab 1958 überhaupt wieder zugänglich waren, nämlich erst etwas später, um 1965, nach dem Erscheinen der ersten Übersetzungen bekannt. Ein deutlicher Beleg dafür ist Hans Magnus Enzensbergers 1960 erschienenes *Museum der modernen Poesie*, in dem mehrere russische Dichter, zum Beispiel auch der Achmatowa dichterisch sehr nahe stehende Ossip Mandelstam, vorgestellt werden, diese Dichterin aber noch fehlt. Ähnlich gibt auch Hans Werner Richter, führender Kopf der Gruppe 47 immerhin, offen zu, vor der Preisverleihung in Taormina den Namen Achmatowas noch nie gehört zu haben.³⁶ Ingeborg Bachmann dagegen scheint das tragische Schicksal dieser russischen Dichterin etwas früher wahrgenommen zu haben, das Gedicht *Wahrlich* legt sogar nahe, dass sie zumindest einige Gedichte gekannt haben musste. Man arbeitete ja damals in Ost- und Westdeutschland – ein Ergebnis der „Tauwetter-Periode“ – geradezu fieberhaft an Übersetzungen.

Zunächst also ein kurzer Interpretationsvorschlag.

Das Gedicht hebt in ungewöhnlich hohem Ton, mit einem Zitat aus dem *Neuen Testament* an. „Wahrlich, ich sage euch“, das sind die Worte Christi, mit denen er sich wiederholt an seine Jünger wendet, um ihnen wichtige Lehren oder auch Voraussagen mitzuteilen. Bachmann bricht aber zugleich diesen hohen Ton, indem sie die Wendung segmentiert. Das erste Segment setzt sie als Titel und bewahrt dadurch den nachdrücklichen Ernst, das zweite rückt sie aber erst in den zweiten Vers der Strophe und lockert es durch die Einfügung des Pronomens *es* leicht auf. Der erste Vers der ersten Strophe „Wem es ein Wort nie verschlagen hat“ trennt die beiden Segmente. Er variiert spielerisch die Redewendung „etwas verschlägt jemandem die Sprache, etwas lässt jemanden verstummen.“ Die Aussage dieses Verses ließe sich umgangssprachlich etwa formulieren: wer vor Schmerz oder vor Verwunderung noch nie verstummt ist. Der Hauptsatz, der diesen Nebensatz und den dazwischengeschobenen gleichrangigen zweiten Nebensatz „wer bloß sich zu helfen weiß“ abschließt: „dem ist nicht zu helfen“, folgt erst als erster Vers der zweiten Strophe, und zwar nach einer Pause, die durch einen Gedankenstrich markiert ist. Diese zweite, sehr geläufige Redewendung „sich bloß zu helfen wissen“ wird auf den ersten Blick unverändert aus der Alltagssprache übernommen, aber die Dichterin betreibt auch hier mit der Semantik des Wortes ihr Spiel: denn im Vers davor „wer bloß sich zu helfen weiß“ bedeutet das Wort helfen noch: einfach, schnell vorwärts- oder über etwas hinwegkommen, während im fünften Vers eindeutig die Wortbedeutung „heilen“ dominiert. Der Parallelismus im zweiten und dritten Vers der zweiten Strophe

36 Richter 1965, S. 4-5.

erweitert das bis dahin Gesagte: Wem die Haltung eigen ist, nie die Sprache zu verlieren und über alles schnell hinwegzukommen, dem ist weder unmittelbar „über den kurzen Weg nicht“ noch überhaupt im Leben, „über den langen Weg“ zu helfen.

Wurde in den ersten beiden Versen eine Position aus der Negation heraus charakterisiert, folgt in der zentralen, sowohl grammatikalisch als auch rhythmisch deutlich abgehobenen dritten Strophe, in der sich übrigens auch die einzige Metapher des Gedichtes befindet, das poetologische Programm positiv formuliert. Beide Sätze dieser Strophe sind elliptisch, der Hauptsatz, der „Es heißt“ lauten könnte, bleibt ausgespart. In den beiden folgenden Infinitivkonstruktionen dominiert das Lexem *haltbar* machen und *aushalten*, eine inhaltliche Aussage, die musikalisch durch die starke Präsenz der A-Laute unterstützt wird. Die abschließende Strophe bekräftigt dann das Bekenntnis des lyrischen Sprechers zu diesem in Wort, Bild, Rhythmus und Musik gebannten Programm.

Die bisher vorliegenden Deutungen fokussieren auf die dritte Strophe, die als lyrische Zusammenfassung von Ingeborg Bachmanns sprachkritisch fundierter Poetologie angesehen wird, als Absage an die schlechte Sprache („Bimbam von Worten“) und als Programm eines sehnsuchtsvollen Ringens um die utopische Traumsprache, um den „einen haltbaren Satz.“³⁷ Ohne diese Lesart grundsätzlich in Frage zu stellen, vielmehr vielleicht um sie zu präzisieren, soll nun versucht werden, das Anna Achmatowa gewidmete Gedicht auch einmal nach mehr oder weniger deutlich markierten Verweisen auf deren Dichtung zu befragen. Denn so einsichtig auch ist, was Sigrid Weigel unter Berufung auf Walter Benjamin behauptet, eine Widmung bedeute „Gefühle unter einen Namen stellen“³⁸, die ganze Wahrheit scheint es nicht zu sein, vor allem wenn man die bei Bachmann ausgeprägte Tendenz zur Dialogizität beim Zitieren bedenkt.

Es fällt auf, dass der erste Vers nicht heißt, „wem es das Wort nie verschlagen hat“ wie es in der Umgangssprache lauten würde, sondern „wem es ein Wort nie verschlagen hat“. Der Unterschied legt nahe, *Wort* ganz ernst zu nehmen, neben seiner alltäglichen Bedeutung als Synonym für Sprache schlechthin, auch weiter gefasste Bedeutungen wie Bibelwort oder Dichterwort in Erwägung zu ziehen. Für die Bedeutungsebene Dichterwort spricht auch der durch einen Gedankenstrich markierte Gegensatz, der zwischen „bloß sich zu helfen wissen“ im dritten Vers der ersten Strophe und dem darauffolgenden vierten „und mit den Worten“ klafft. Wenn schon die Haltung, sich leichtfertig zu helfen zu wissen, leichtfertig über etwas hinwegzukommen, negativ bewertet wird, wie schlimm ist es dann, der Gedankenstrich regt auch hier an, darüber nachzudenken, Worte für leichtfertigen Trost zu missbrauchen. Versteht man in Bachmanns Gedicht

37 Vgl.: Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann: Stuttgart: Metzler 1997, S. 123.

38 Weigel 1999, S. 355.

Wort als Dichterwort, als Verse eben, so lassen sich ziemlich eindeutig Verweise auf poetologische Aussagen in Versen Anna Achmatowas entdecken.

Anna Achmatowa

AN DIE VERSE

Ihr durch die Finsternis ein fallender Stern,
Wege wo keine sind im Wegelosen,
Bitterkeit, Lüge, immer neuer Schmerz,
Ihr niemals Trost.³⁹

Der Übersetzer, Rainer Kirsch, löst zwar die für Achmatowa typischen Reime auf und vertauscht auch Zeilen, doch ergibt ein Vergleich mit dem russischen Original, dass der Inhalt treu wiedergegeben ist. Wie bei Achmatowa, steht die poetologische Kernaussage auch hier hervorgehoben, im letzten Vers: Mögen Gedichte für den Dichter als Selbstaussage lebens- und überlebenswichtig sein, eins sind sie jedoch nie: Trost. Genau dies verneint in Bezug auf die Funktion von Dichtung auch Ingeborg Bachmann in *Wahrlich*. Man könnte zunächst meinen, die Übereinstimmung sei zufällig. Blättert man aber im überhaupt ersten Band deutscher Übersetzungen *Das Echo tönt*, ausgewählt und übertragen vom Österreicher Xaver Schaffgotsch⁴⁰, wird man erneut fündig. Im *Das letzte Gedicht* überschriebenen Text zum Beispiel:

Und dieses da! Tropfenweis saugt es mein Blut,
Wie Liebe, das ungute Mädel, es tut,
Und ohne ein Wort mir zu sagen,
Hat' plötzlich die Red' ihm verschlagen

Ich Ärmste, – was tu ich jetzt nur?
,s ist fort! Seine schwindende Spur,
Ich seh' sie am Himmel verschweben
Und ohne es mag ich nicht leben!

In diesem Fall hat sich der Übersetzer für die Beibehaltung der Reime des Originals

39 Achmatowa, Anna: Ein niedagewesener Herbst. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1967. S. 81. Übersetzung von Rainer Kirsch.

40 Achmatowa, Anna: *Das Echo tönt. Gedichte*. Ausgewählt und übertragen von Xaver Schaffgotsch. Wiesbaden: Limes 1964, S. 60. Die Privatbibliothek Ingeborg Bachmanns ist im Besitz der Familie und daher nicht einzusehen. Es lässt sich also vorläufig kaum klären, ob sie dieses im kleinen, aber doch angesehenen Limes Verlag (immerhin der Verlag, in dem nach 1945 die Werke Gottfried Benns erschienen sind) publizierte Buch wirklich kannte. Bis zur Preisverleihung in Taormina am 12. 12. 1964 lagen insgesamt nur zwei weitere Hefte mit Übersetzungen einiger Gedichte Achmatowas vor: *Am Seegestade*. Übersetzungen von Otto Frantisek Babler. Olmütz: Selbstverlag, 1926; *Requiem*. Übersetzt von Mary von Holbeck. Frankfurt am Main: Possev 1964.

entschieden. Dadurch verliert sich im deutschen Text etwas vom Ernst der Klage. Aber auch so wird klar, der erste Vers von *Wahrlich* „Wem es ein Wort nie verschlagen hat“ kann auch als Echo auf diese Verse gelesen werden. Und wer immer noch an einem dialogischen Verhältnis zweifelt, mag folgende lyrische Bestimmung von Versen bei Achmatowa hinzuziehen:

VERSE

Das sind – schlafloser Nächte Reste;
Schiefe Kerze, die blakt ...
Glockenschlag; es leuchten zum Feste
Weiße Glöckchen im Takt.[...] ⁴¹

Ingeborg Bachmann hat sich in ihrem Widmungsgedicht also offensichtlich nicht mit dem rhetorischen Zitieren des Namens im Paratext begnügt, sondern sich auch auf ein Gespräch mit der Dichtung Anna Achmatowas eingelassen. Sie bestätigt das Bild Achmatowas von der Dichtung als Glockenschlag, als „Bimbam von Worten“, hebt aber den frohen, festlichen Charakter dieser Wortmusik ganz auf. Sie bewertet aus der Sicht ihrer an Sprachkritik geschulten Generation die Existenz in dieser Sphäre neu. Für den Sprecher ihres Gedichtes heißt es: in ihr *auszuhalten* und sich anzustrengen, wenigstens einem kleinen Teil von ihr Dauer zu verleihen. Die beiden letzten Verse erhalten ihren Sinn nur, wenn man das Gedicht nicht als monologische Aussage, sondern als Dialog liest. Der lyrische Sprecher legitimiert in ihnen das in „haltbare“ Sätze verdichtete poetologische Programm der vorangegangenen Strophe noch einmal vor einem oder mehreren Adressaten durch das Bekenntnis, es nicht nur geschrieben, gesagt (vorgetragen) zu haben, sondern als verpflichtend auch für sich selbst zu betrachten. Die These vom dialogischen Verhältnis des Gedichtes zur Lyrik Anna Achmatowas ließe sich anhand weiterer übereinstimmender gestalterischer Elemente noch weiter erhärten. Solche sind zum Beispiel die extreme Kürze des Textes, die Verwendung mehrerer volkstümlicher Redewendungen, oder die – auch bei der Achmatowa häufige – Anspielung auf das Neue Testament am Gedichtanfang. Als endgültige Beweise können diese Indizien freilich nur nach einem systematischen Vergleich mit den russischen Originaltexten gelten, eine Aufgabe, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht geleistet werden kann.

41 Achmatowa 1964, S. 61.

5. Fazit

Im Mittelpunkt dieser Überlegungen standen drei Gedichte Ingeborg Bachmanns, die mehr oder weniger klar markierte oder verborgene intertextuelle Referenzen auf Texte anderer Dichter aufwiesen. Das erste an markierten intertextuellen Bezügen besonders reiche Gedicht *Früher Mittag* wurde von keinem Geringeren als Brecht mit einer schnellen Geste zum Teil vereinnahmt, und zwar keineswegs bloß, weil er die politische Aussage teilte, sondern weil er die lyrische Ausformung dieses Inhalts an einigen Stellen als seiner eigenen Arbeitsweise verwandt empfand. Im Gegensatz zu diesem Gedicht gab Bachmanns *Paris* die oft vermutete Beziehung zu Paul Celans Dichtung nur zögerlich, weil nur durch feine, kaum merkliche Anspielungen markiert, preis, ehe dann auf der Grundlage einer Rekonstruktion der Gesamtheit des zitierten Werkkontextes ein wenig von diesem streng gehüteten Geheimnis aufzuschimmern begann. In *Wahrlich* dagegen lagen die Referenzspuren ziemlich frei, nur hat sie bisher offenbar niemand wissenschaftlich gelesen. Eines hatten aber in allen drei Fällen die erschlossenen Textbezüge gemeinsam, sie wiesen stets über die Einzelgedichte hinaus, sie verwiesen deutlich auf die jeweiligen Gesamtwerke. Immer ging es dabei um das Ganze, immer standen poetologische Konzepte einander gegenüber und wurden aneinander gemessen. Brecht enteignete alles, was im Sinne seines aufklärerischen Dichtungskonzepts war, hatte aber kein Ohr für die Bemühungen der Bachmann, die versuchte, das Unsägliche leise zu sagen versuchen. Bachmann dagegen mochte nicht das selbstsicher Lehrhafte bei Brecht, erkannte und pries in ihm aber den sprachmächtigen Lyriker. Auch im *Paris*-Gedicht ging es um Poetologie. Seine letzte Strophe ist lesbar als auf zwei Stimmen komponierte Verpflichtung der Dichtung zur Wachsamkeit in einer von der Vergangenheit schwer belasteten Zeit und als ein dem Erbe Hölderlins verpflichtetes Bekenntnis zur Dichtung, trotz des Gefühls, verloren zu sein. Die Begegnung Ingeborg Bachmanns mit dem Werk Anna Achmatowas schließlich fiel – im Gegensatz zu ihren beiden besprochenen frühen Gedichten, in eine Zeit, in der sie sich die Veröffentlichung von Lyrik zunehmend versagte. Sie ehrte die russische Dichterin, weil sie sich durch persönliches Schicksal und das kompromisslose Beharren auf künstlerischer Qualität trotz schwerster Prüfungen verbunden fühlte. Der leidenschaftlich beschwörende Ton des Sprechens, der für das Gedicht *Wahrlich* so prägend ist, zeigt aber schon an, dass die bei der Achmatowa stellenweise anzutreffende Tendenz zur Versöhnung im religiösen Sinne der jüngeren österreichischen Dichterin schon fremd war. Für die Einlösung des Programms, im lyrischen Gedicht einen einzigen Satz haltbar zu machen, gab es bei Ingeborg Bachmann zum Zeitpunkt dieser Ehrung keine Gewissheiten mehr.

II. „Simultan“. Eine studentische Werkstatt

Die mögliche Unmöglichkeit in Ingeborg Bachmanns Prosaschreiben

Beim Lesen der lyrisch komponierten Texte von Ingeborg Bachmann kann man sich vom Zwang der Interpretation nicht befreien. In der reichen Fachliteratur findet man eine Vielzahl von Gesichtspunkten zur Analyse der Prosa Bachmanns. Die vorliegende Arbeit setzt sich ausschließlich das Ziel, solche Schlagwörter zu suchen, die zum Ausgangspunkt, zur ersten Annäherung an die Prosapoetik der Autorin dienen können. Um einen möglicherweise umfassenden Gesichtspunkt zur Interpretation zu bekommen, sind vor allem die Perspektive der Figuren (oder gegebenenfalls die Perspektive des Erzählers) zu betrachten. Am auffallendsten ist hierbei das Geschlecht der jeweiligen „Hauptfiguren“. Durch die Erscheinungen der verschiedenen Protagonisten wird eine mögliche „Findung der weiblichen Identität“¹ sichtbar. Das Inventar ist reich: von der „geschlechtsneutralen“ Figur (in *Malina*) durch die dominierend maskulinen Protagonisten des Bandes *Das dreißigste Jahr* bis zu den (alleinstehenden) Frauen des Bandes *Simultan*. Dieses eigenartige Schwanken zwischen den Geschlechtern verweist auf eine Unentschlossenheit, einen Zwischenzustand in dem Sinne, dass das jeweilige Subjekt sich irgendwo zwischen zwei Perspektiven, Grenzen und/oder Identitäten auffinden wollte. Eigenartig vermischt sich diese Problematik mit der Perspektive des Ich. „Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält“² – schreibt Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen*. Diese „Ich-Betrachtung“ bietet zugleich eine mögliche Erklärung zu der Erzählweise, die zum Beispiel in *Das dreißigste Jahr* oder sogar in *Malina* zu beobachten ist. Die im Ich ablaufende Geschichte und die im Subjekt abgebildete, darin projizierte Wirklichkeit eröffnet einen anderen Ausgangspunkt in der Interpretation. Das sind die in Werken angesprochenen „(alltags)philosophischen Fragen“, wie die Zeitproblematik, die viel diskutierte Sprachproblematik und das Grenzmotiv. Diese lassen sich insofern „alltagsphilosophisch“ nennen, als dass sie im Allgemeinen philosophisch ähnliche Fragestellungen sind, aber meistens im „alltäglichen“ Kontext vorkommen. Solche sind im Fall der Zeitproblematik beispielsweise

- 1 Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg: Residenz 1995, S. 111.
- 2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 230.

die subjektive Zeitorientierung und die Zeit neu strukturierende innere Erinnerungen. In *Das dreißigste Jahr* ist „die Mitte des Lebens“, die abgelaufene Zeit (das dreißigste Lebensjahr) selbst angesprochen. In *Malina* wird der Begriff des „Heute“ neu definiert. Die „Erinnerungsspuren“³ beeinflussen die Erzählweise und dadurch auch die erzählte Zeit.

Die Sprachproblematik ist in zweierlei Hinsicht zu untersuchen. Man könnte sowohl die Sprache von Bachmann als auch die Auffassung von Bachmann über die Sprache erörtern. Eine an Bildern reiche, lyrisch schöne Sprache charakterisiert auch die Prosatexte der Autorin, manche kürzeren Zeilen regen auch das Gefühl eines Gedichtes an. Bachmanns Auffassung über die Sprache lässt sich aus diesen „schönen Worten“⁴ ableiten. In mehreren Werken sagt der Erzähler selbst etwas über die Sprache:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Geste und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück.⁵

Das Sprachkonzept der Autorin folgt der wohl bekannten, fast als („postmoderne“) Phrase geltenden Auffassung von Wittgenstein, nach der die Grenzen der Sprache die Grenzen der Wirklichkeit seien.⁶ Eine Skepsis gegenüber der Sprache⁷ wird allmählich dargelegt, wobei die Umrisse einer so genannten Gaunersprache sichtbar werden. So nennt Bachmann „die Sprache voll von Phrasen, welche die tatsächliche Kommunikation erschwert, im Gegensatz zur mit weiblichen schönen Worten geäußerten Sprachutopie.“⁸

Einen nächsten, mit den vorherigen eng zusammenhängenden Gesichtspunkt bietet das Grenzmotiv⁹, der Grenzübertritt.¹⁰ Hier werden auch die organischen Verknüpfungen

3 Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann – Zwanzig Jahre nach ihrem Tod. In: Studer, Liliane (Hg.): Schriftwechsel. Eine literarische Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann. Zürich / Dortmund: eFeF 1994, S. 12-34., hier S. 23.

4 Lányi, Dániel: Nem jön el, mégis hiszek benne. Mondatok Ingeborg Bachmann mondatairól. Nappali ház 2 (1993), S. 45-50.

5 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 143.

6 Siehe Schmidt-Dengler 1995, S. 113.

7 Von der Lühe, Irmela: „Ich ohne Gewähr“: Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik. In: Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München / Zürich: Piper 1989, S. 569-599., hier S. 571.

8 Nagy, Hajnalka: Névrombolás – nyelvtéremtés. Ingeborg Bachmann prózájáról. In: Tiszatáj 11 (2005), S. 102-114., hier S. 102. (Ins Deutsche übersetzt von mir – M. A.)

9 Vgl. Schmidt-Dengler 1995, S. 112; 114.

10 Vgl. Nethersole, Reingard: „...die unsagbare Gegenwart des Realen“: Der Konflikt von Sprache und Sein im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Gudrun Brokoph-Mauch, Annette Daigger (Hg.): Neue Richtungen in der Forschung? : Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6.-9. Juni 1991. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995, S. 29-41., hier S. 32.

der Gesichtspunkte sichtbar, denn dieser Grenzübertritt kann sich auch auf die Sprache, den Übertritt der Grenzen der Sprache beziehen (wie z. B. in der Erzählung *Alles*). Aber daneben ist die topographische, d. h. konkrete Auslegung der Grenzproblematik, auch im Zusammenhang mit der Heimat und Heimatlosigkeit¹¹ zu entdecken. Dieses Problem wie auch alle anderen hier Erörterten lassen sich unter dem Begriff der (Un)möglichkeit, bzw. der speziell interpretierten Utopie zusammenfassen. Einen Ausgangspunkt zum Verstehen dieser Problematik könnte der Möglichkeitssinn von Musil anbieten.¹² Musil verweist unter diesem Begriff auf das Zusammensehen des Tatsächlichen und des Möglichen, und betont, dass das Nicht-Sein von etwas nicht unwichtiger sei als das Existierende.¹³ Die Prosa von Bachmann modifiziert die gewöhnliche Vorstellung der Möglichkeit. Diese „Möglichkeit“ äußert sich vielmehr als eine Unmöglichkeit, d. h. eine Utopie. Die Utopie ist im Allgemeinen ein so genannter Nicht-Ort, eigentlich ein theoretisch mögliches Konzept, das aber dennoch nicht zu realisieren ist. Dieses „Könnte-Sein“ setzt dementsprechend das Kriterium der Denkbarekeit voraus, d. h. es geht in zahlreichen Werken von Bachmann um solche denkbaren Möglichkeiten, die in Wirklichkeit sowieso notwendigerweise scheitern, deshalb sind sie vom Anfang an Unmöglichkeiten. Diese Auffassung entspricht im Großen und Ganzen der herkömmlichen Definition von Utopie, indem „der Inhalt des Textes [...] ein *Gegenbild* zur bestehenden Wirklichkeit [darstellt], das dieser kritisch entgegengehalten wird.“¹⁴ Es fehlt aber in den (früheren) Texten Bachmanns oft ein konkreter geschichtlicher Charakter, es wird eher eine allgemein verstandene Sprachutopie bzw. Sprachkritik formuliert. Hierbei wird die Sprache dementsprechend zu einem Träger des Gesellschaftlichen, der vage skizzierten Sünden der Gesellschaft; ein konventionelles Etwas, was ihre ursprüngliche (Benennungs)funktion allmählich verloren hatte. Die Utopie wird in der Geste des Grenzübertrittes geäußert. Dadurch bleibt der spezifische Antwortcharakter¹⁵ der Utopie erhalten; d. h. es wird eine (un)mögliche Antwort auf die aufgeworfene Frage der Unzulänglichkeit der Sprache formuliert, wenngleich sie nicht positiv ist. Es werden Experimente, Versuche in den Texten dargestellt, die immer wieder die gegebenen Grenzen zu übertreten, zu lockern versuchen – in der Sprache und in der Welt, denn es

11 Vgl. Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns *Drei Wege zum See* oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums. In Iwasaki, Eijiro (Hg.): *Beggnung mit dem „Fremden“*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. München: Iudicium / IVG 1991, S. 447-454.

12 Siehe auch Bombitz, Attila: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram 2001, S. 75.

13 Vgl. Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1987, S. 16.

14 Voßkamp, Wilhelm: *Utopie*. In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): *Fischer Lexikon. Literatur*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, S. 1931-1951., hier S. 1931.

15 Ebd., S. 1931.

gibt „[k]eine neue Welt ohne neue Sprache“.¹⁶ Die Sprache und die Welt bedingen einander – in den *Frankfurter Vorlesungen* wird auch hervorgehoben, welche Beziehung sie zueinander haben können:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.¹⁷

Das Konzept der Unmöglichkeit lässt sich in zahlreichen Prosawerken von Bachmann registrieren. Im Rahmen dieser Arbeit sind einige Beispiele durch typische Texte hervorzuheben. An das Konzept der Unmöglichkeit schließt sich eine spezielle Existenzauffassung, die Geschichten der „Zwischenfiguren“ an, die in den Texten gut nachweisbar sind. In *Malina* ist der namenlose Ich-Erzähler eine „Zwischenfigur“, eine (Un)möglichkeit zwischen den zwei maskulinen Protagonisten, Malina und Ivan. Dieses Ich ist noch kein „fertiges“ oder „ganzes“ Subjekt, es sucht seine eigene Sprache.¹⁸ Ivan und Malina sind auf der einen Seite „Sprachträger“ und in diesem Sinne „Sprachmöglichkeiten“; auf der anderen Seite können sie auch durch ihre Sprache eine Welt(erfahrung) repräsentieren. Durch die Sprache von Ivan und Malina könnte das Ich eine sprachliche Identität bekommen. Die Konklusion ist aber das Scheitern: die Möglichkeit wird zur Utopie, als Unmöglichkeit definiert sich die Zwischenfigur, und verschwindet in der Wand. Die während der Handlung des Romans geschriebenen Texte und Bücher eröffnen einen Dialog. Das zum Ivan und einer möglichen sprachlichen Identität gehörende Buch, *Esultate Jubilate* kann auch für die (Un)möglichkeit einer in der Liebe zu Ivan kodierten Heilung stehen, während die *Todesarten* als ein die Hoffnung und die Möglichkeit der Heilung vernichtendes Werk zu charakterisieren sind.

Die Funktionsunfähigkeit der eventuellen neuen Welt oder Sprache ist immer eindeutig. Das jeweilige Subjekt, die Figur der Erzählung hat aber keine andere Wahl: von ihrer ungenügenden Selbstdefinition geführt muss sie den zum Scheitern verurteilten Versuch unternehmen und in ihrem sprachlosen Wesen den Untergang erleben. Die als schlecht bewertete (Gauner)sprache wird abgebaut, und die Stelle der Sprache erobert das Schweigen. Somit ist das sprachlose Ich „zum Schweigen gebracht“.¹⁹

Die Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* operieren mit solchen Versuchen, die den früheren Traditionen entgegenkommen, mit der Absicht, etwas jenseits des gegebenen Paradigmas zu verwirklichen. Die Erzählung *Das dreißigste Jahr* problematisiert das Konzept „die Mitte des Lebens“ oder eine als konstant erwünschte Zeit, zu der man über sich selbst nachdenkt. Man beginnt sich zu erinnern, anders als vorher, und

16 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 132.

17 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 192.

18 Vgl. Bombitz 2001, S. 86.

19 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 102.

verzichtet auf die nicht mehr realisierbaren Möglichkeiten. In der Szene in der Wiener Nationalbibliothek wird ein Scheitern des Grenzübertritts dargestellt: Der Protagonist hat alles „zu Ende gedacht und dann erfahren, daß er ja lebte.“²⁰ Ein Fortfahren, ein Weitergehen ist aber blockiert: vergeblich „dachte und dachte“ er, das Durchstoßen, der Übertritt seiner Grenze ist unmöglich. Die Protagonisten suchen solche Orte, die „a pirori“ vor ihnen verschlossen sind. Sie machen dennoch einen Versuch, sie werden aber keine Revolutionäre, nur Rebellen, die gegen die Ordnung rebellieren.²¹ Dieser Versuch ist auch mit dem Mangel der Sprache verknüpft:

Er hätte sich gern außerhalb aufgestellt, über die Grenze hinübergesehen und von dorthier zurück auf sich und die Welt und die Sprache und jede Bedingung. Er wäre gerne mit einer neuen Sprache wiedergekehrt, die getaucht hätte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken.²²

Das dreißigste Jahr lässt sich auch als ein Versuch für oder gegen das Leben interpretieren. In der Nationalbibliothekszene hat der Protagonist das Gefühl, wirklich zu leben. Weiter hinten ist zu lesen, dass er jung sterben wollte, aber nach seinem Unfall wünscht er sich dennoch das Leben. Er konfrontiert sich scharf mit Vergehen der Zeit, er beginnt, in der Wirklichkeit – und nicht in der Utopie – zu leben.

Die Erzählung *Alles* enthält das Idealmuster der (Un)möglichkeitsgeschichten. Der Vater, der beginnt, sein Kind eine neue Sprache zu lehren, ist selbst eine Verkörperung der Unmöglichkeit. Dieser dargestellte Menschentyp ist ein „absurder“ Mensch. Er lässt die Geschehnisse ablaufen, er ist kein Agens, trifft im Allgemeinen keine wahren Entscheidungen, oder wenn dennoch, trifft er eine solche, die an sich unmöglich ist. „Ich fing an, *alles* auf das Kind hin anzusehen.“²³ Alles (Un)mögliche, könnte das Zitat ergänzt werden. In einem parallelen Zitat geht es darum, was alles (Mögliche) Hanna für Fipps tun würde. Hanna operiert mit realisierbaren (konventionellen) Möglichkeiten, der Vater mit utopistischen Vorstellungen. Im Hintergrund seines Experiments steht seine mangelhafte Erkenntnis, aber er will sein Kind anders erziehen.

Lehr ihn die Schattensprache! Die Welt ist ein Versuch, und es ist genug, daß dieser Versuch immer in derselben Weise wiederholt worden ist mit demselben Ergebnis. Mach einen anderen Versuch! Laß ihn zu Schatten gehn [sic]! Das Ergebnis war bisher: ein Leben in Schuld, Liebe und Verzweiflung. [...] Ich aber könnte ihm die Schuld ersparen, die Liebe und jedes Verhängnis und ihn für ein anderes Leben freimachen. [...] Lehr ihn die Wassersprache! [...] Lehr ihn die Steinsprache! [...] Lehr ihn die Blattersprache!²⁴

Ein Streben ist es gegen das von der Gesellschaft produzierte und sich immer wieder neu produzierende Paradigma, dies zeigt sich auch darin, dass die aufgezählten „Spra-

20 Ebd., S. 107.

21 Vgl. Nagy 2005, S. 103.

22 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 108.

23 Ebd., S. 140.

24 Ebd., S. 145.

chen" unmittelbar oder indirekt zur Natur gehören: „Schatten-“, „Wasser-“, „Stein-“ und „Blättersprache“. Die Vorstellung ist zwar äußerst dichterisch, aber auch streng utopistisch. Die Unbestimmtheit und die Unbestimmbarkeit dieser Sprachen bilden ein unübertretbares Hindernis:

Aber da ich kein Wort aus solchen Sprachen kannte oder fand, nur meine Sprache hatte und nicht über deren Grenze gelangen konnte, trug ich ihn stumm die Wege hinauf und hinunter und wieder heim, wo er lernte, Sätze zu bilden, und in die Falle ging.²⁵

Die Unmöglichkeit der Erzählung *Alles* ist der von *Das dreißigste Jahr* ähnlich. Wie auch in der Nationalbibliothekszene ist sie als ein Versuch zur Überwindung der menschlichen (Wissens)grenze zu lesen, das Experiment des Vaters wäre ebenso ausgerichtet. Sein Ziel ist, das Menschliche, das Gesellschaftliche (Erziehung) zu überwinden. Als einer der wichtigsten Gründe für die neue Sprache wird eine nicht spezifizierte Schuld erwähnt. Nachdem Fipps einige Sätze erlernt hatte, sah der Vater die Unschuld des Kindes verloren gehen. Als ob diese Schuld mit der Untersuchung oder der Wissensgier im Zusammenhang stehen würde: „Jetzt waren sie [die Würmer und Käfer – M. A.] ihm [dem Kind – M. A.] nicht mehr gleich, er untersuchte sie, tötete sie [...]“²⁶ Der Vater will dem Kind eine Art *tabula rasa* anbieten im Gegensatz zu der von einer Schuld belasteten Welt mit ihrer belasteten Sprache. Die neue Möglichkeit würde sich aus der neuen Namengebung der Gegenstände, einem neuen „Beim-Namen-Nennen“²⁷ entfalten. Die symbolische Geste des Vaters, ein leeres Blatt anzubieten, ist selbst eine Unmöglichkeit, und (re)interpretiert die Rolle der Utopie: Der Vater würde das Kind an einen Nicht-Ort setzen außerhalb der Sprache, wo er auch nie gewesen war. Es gäbe zwar theoretisch eine scheinbare Möglichkeit zum Übertreten der Grenze des gegebenen gesellschaftlichen Paradigmas oder Kontextes, einen Neuanfang, aber zugleich ist diese Möglichkeit – die Welt dem Kind „blank und ohne Sinn“ zu überlassen²⁸ – durch die sich aus der Unbekanntheit ergebende Unrealisierbarkeit determiniert. Im Tod von Fipps verkörpert sich der gescheiterte Versuch. Im Lehrprozess, der für den Vater selbst zu einem tatsächlichen Lernprozess wurde, erkennt er die Grenzen. Er erfährt, dass er zu weit gegangen ist, und er selbst das Weitergehen lernen muss. Ähnlich wie am Ende von *Das dreißigste Jahr* wird die Erkenntnis der Notwendigkeit des Weitergehens hervorgehoben. Obwohl der Vater selbst einen Ort außerhalb der Sprache der Welt und der Gesellschaft finden wollte, möchte er eben jetzt darin bleiben. Sein einziges Ziel ist nun, Hanna in der Welt zu halten, damit sie ihn darin hält. Der Vater will nicht mehr experimentieren, wenn er noch einmal ein Kind haben wird. Die Sprache löst sich wieder im Schweigen auf: „Ich

25 Ebd., S. 145.

26 Ebd., S. 145.

27 Nagy 2005, S. 104.

28 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 143.

denke nicht mehr, sondern möchte aufstehen, über den Gang hinübergehen und, ohne ein Wort sagen zu müssen, Hanna erreichen.“²⁹

Im Band *Simultan* gerät man trotz des aufschlussreichen Endes der erwähnten Erzählungen vom ersten Band auf das absolute Terrain der Utopie, zur „(Namen)utopie der außer der Gesellschaft Stehenden“.³⁰ In den Erzählungen werden konkrete Sprachen aufgeworfen, und nach der allgemeinen Identitätssuche der Protagonisten in *Das dreißigste Jahr* geht es in *Simultan* und in *Drei Wege zum See* um den Umriss einer (un)möglichen österreichischen Identität und Heimat(losigkeit). Die Hauptfigur der Erzählung *Simultan* ist eine Simultandolmetscherin. Sie funktioniert wie eine Maschine, die die Sätze anderer Menschen übersetzt, ohne über die Bedeutungen der Worte gründlich nachzudenken.³¹ Die Unzulänglichkeit der Sprache definiert sich in der Nicht-Entsprechung oder mangelhaften Entsprechung des Wortes und seiner Bedeutung. Nadja ist eine tatsächlich nicht „lebendige“ Zwischenfigur, eine leere Identität unter den Sprachen. Eine in der Sprachlosigkeit kodierte Heimatlosigkeit wird angesprochen: „[...] ich bin schon zu lange weg, mit neunzehn bin ich weg, ich spreche nie mehr deutsch, nur wenn es gebraucht wird, dann natürlich, aber das ist etwas anderes, für den Gebrauch.“³² Die Sprachlosigkeit der Protagonistin, die sich trotz der vielen gesprochenen Sprachen deutlich manifestiert und sich nach *einer* Sprache sehnt, wird mit einer tödlichen Krankheit in eine Parallele gestellt. Die schon im ersten Band aufgeworfene Frage des Lebens versus des Todes, bzw. der Gedanke einer Krankheit und Schuld, und die dazu gehörende eventuelle Heilung werden hier weitergeschrieben. Das Weinen Nadjas erscheint als Zeichen der Identitätskrise und als Mangel des sprachlichen Könnens, als sie die Worte der Bibel nicht richtig übersetzen kann. Sie weiß zwar die Bedeutung der Worte, „aber sie wußte nicht, woraus dieser Satz wirklich gemacht war.“³³ Als ob sie ihre Grenzen entdeckt und zugleich anerkannt hätte. Das mehrmals erwähnte Motto von *Das dreißigste Jahr* „steh auf“ könnte auch im Zusammenhang mit dieser Erzählung wieder formuliert werden, indem das Leben im Gegensatz zum Absturz gewählt wird:

[...] sie fing sich benommen, sie sagte sich, es ist eine Pflicht, ich muß, ich muß leben, und nach einem zwanghaften Blick auf die Uhr kehrte sie um, um sich nicht zu verspäten, und sie verbesserte sich, aber was sage ich mir da, was heißt das denn, es ist keine Pflicht, ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf. [...] Ich darf, das ist es, ich darf ja leben.³⁴

29 Ebd., S. 158. Diese Zeilen erinnern an die letzten Worte der Erzählung *Das dreißigste Jahr*: „Steh auf und geh!“. Hierbei ist auch zu beobachten, wie ähnlich die diesen Erzählungen zugrunde liegenden Schreibkonzeptionen sind. Nach dem gescheiterten Versuch will der Protagonist die Grenzen akzeptieren, und somit beginnt er zu leben, „zu gehen“.

30 Nagy 2005, S. 111. (Ins Deutsche übersetzt von mir – M. A.)

31 Vgl. Bachmann 1984, Bd. 2., S. 295.

32 Ebd., S. 285.

33 Ebd., S. 315.

34 Ebd., S. 314.

Die Spannung zwischen der Bestimmtheit und der Möglichkeit wird an diesem Punkt problematisiert. Die Pflicht des Müssens und die Möglichkeit des Dürfens bilden die zwei Gegenpole, zwischen denen das sprachlose Subjekt sich auffinden möchte. Am rätselhaften Ende der Erzählung entdeckt Nadja etwas, sie scheint mit ihrem „Auguri!“ endlich die Verbindung zwischen dem Wort und der Bedeutung gefunden zu haben – die richtige Sprache mit dem richtigen Inhalt. Trotz dieses (scheinbar?) optimistischen Endwortes erscheint der Gegensatz der Vernichtung und des Aufstehens in der Erzählung neben der Unzulänglichkeit der Sprache: „[ich] [muß] noch einmal aufstehen, noch einmal diesen Weg gehen und hinunter zum Wagen und einsteigen und mitfahren, was dann wird, weiß ich nicht, es ist meine Vernichtung.“³⁵

Die unter den Sprachen zerstreute Identität bestätigt das Zwischenfigur-Konzept. Dieses „Zwischen-Dasein“, die „Zwischen-Existenz“ manifestiert sich nicht nur in (bzw. außer) der Sprache, sondern auch zwischen dem Schlafen und dem Wachzustand in der Erzählung *Probleme Probleme*. Hier wird eine (unmögliche) Beziehung von Beatrix, einer Zwanzigjährigen und einem verheirateten Mann, Erich dargestellt. Beatrix, deren ganzes Wesen aufgrund ihrer Schlafmanie eine verkörperte Unmöglichkeit (weder Weiterstudieren noch Arbeit) ist, definiert sich nach der *demi-vierge* (Halbjungfrau) Benennung Erichs als halbe Identität: „... und es gefiel ihr [Beatrix – M. A.] dann auch, denn sie war wenigstens etwas Halbes; etwas Ganzes hätte sie einfach nicht sein mögen [...]“³⁶ Die harte Wirklichkeit von Erichs Selbstmordversuche begehender Frau, Guggi trennt sich scharf von der durch Trägheit belasteten „Schlafwelt“³⁷ Beatrix' ab. Die Welt der Protagonistin ist voll von ihrem eigenen Narzismus, der sich im Friseursalon in den Spiegelszenen zeigt. Die halbe Identität Beatrix' betrachtet („bewundert“) sich selbst im Spiegel. Sie stellt fest, dass sie so aussehen sollte. Als ob sich das halbe Subjekt mit Hilfe des Spiegels verdoppeln würde, um den Schein, die Illusion des „Ganz-Seins“ für einen Moment erreichen zu können. Der Versuch aber, ihre schöne Identität zu gewinnen, scheitert an der „rücksichtslosen Behandlung“, und sie läuft in den Regen.

Drei Wege zum See symbolisiert (un)mögliche Pfade aus der Vergangenheit in die Gegenwart: man unternimmt noch einmal einen Weg in Gedanken, in Erinnerungen. Während es in der Prosa Bachmanns äußerst typisch ist, dass man wegen einer subjektiven Wirklichkeit kaum mit der Realität entsprechenden Verhältnissen, Gedankenflüssen konfrontiert ist (siehe in *Malina*, *Das dreißigste Jahr* usw.), befindet man sich in

35 Ebd., S. 311. Der Gedanke des Abstürzens, des Falles, der Vernichtung ist ein permanentes und sich wiederholendes Thema der Schriftwelt Bachmanns. Die Gedankenwelt dieser Zeilen ähnelt einigermaßen den letzten Worten des Gedichtes *Keine Delikatessen*: „Mein Teil, es soll verloren gehen.“

36 Ebd., S. 328.

37 „Schlafwelt“ – die Konstruktion ist ungewöhnlich, aber es geht in der Erzählung um keine Traumwelt, es fehlt fast das vollständige Assoziationsfeld des Traums.

Drei Wege zum See in einer scheinbar zeitlich-räumlich relativ gut charakterisierbaren Welt. Dies zeigt schon am Anfang die drei Wege markierende Wanderkarte, der „der Autor [...] Glauben schenkte.“³⁸ Ähnlicherweise scheint sich die Zeit empirisch fassen zu lassen, es wird nämlich mehrmals betont, dass Elisabeth niemals ohne Uhr in den Wald gegangen ist. Dieser Schein der Realität wird während des Gehens der Wege durch Erinnerungen, auftauchende Geschichten von der Protagonistin, Elisabeth Matrei, aufgelöst. Die (Un)möglichkeit der Liebe, der Sprache und der Heimat zugleich konzentriert sich in der Figur Trotta, des Freundes von Elisabeth. Die Protagonistin ist ebenfalls eine Zwischenfigur, die Verkörperung der noch nicht entschiedenen Frage der Heimat und Identität zwischen Trottas Heimatlosigkeit und Sprachlosigkeit, und der Sprache und Heimat ihres Vaters. Elisabeth wiederholt ihren (Lebens)weg im Gedanken. Der Name von Trotta verweist auf eine noch nicht vollzogene mögliche Vernichtung, als ob Trotta das Schicksal von Elisabeth determinieren würde: „er [Trotta] [zog] sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich [...] in den Untergang, [entfremdete] sie den Wundern [...] und [ließ] sie die Fremde als Bestimmung erkennen [...]“.³⁹ Die bisherige (allgemeine) Identitätsproblematik und Grenzproblematik werden konkret auf Österreich angewendet und sowohl durch Trotta als auch durch Elisabeth angesprochen. Es wird eine Art durch die geschichtlichen Ereignisse bestimmte „als-ob“-Identität aufgeworfen.⁴⁰

[...] es hätten ihn [Trotta] auch die Sprachen aufgelöst. [...] Trotta sprach deutsch wie ein Fremder, aus einer deutschen Fremde, und französisch wie ein Franzose, aber daran lag ihm nichts, und auch nichts daran, daß er zwei oder drei slawische Sprachen sprach wie jemand, der nur lange weg war, und einmal sagte er ihr: Ich habe herausgefunden, daß ich nirgends mehr hingehöre, mich nirgends hinsehe, aber einmal habe ich gedacht, ich hätte ein Herz und ich gehöre nach Österreich. Doch es hört alles einmal auf, es kommt einem das Herz und ein Geist abhanden, und es verblutet nur etwas in mir, ich weiß aber nicht, was es ist.⁴¹

Dieses Bild weist auch auf das Ende der Erzählung hin, wo Elisabeth aus Kopf (Geist) und/oder Herz blutet, damit ihre Heimatlosigkeit und ihre Angehörigkeit zu niemandem zeigt. Sie verlor nämlich Trotta, ihre große Liebe und auch die anderen „Liebhaber“. Ihre Ehe mit Hugh war von Anfang an eine Unmöglichkeit. Sie könnte noch zu seinem Vater und Bruder gehören, aber nach einer bestimmten Zeit verlässt sie „mit Hilfe“ des Pariser Telegramms auch ihr Zuhause und die Sprache des Elternhauses, als ob sie fliehen würde. Der Vater, Herr Matrei hat die Fähigkeit, die Sprache richtig zu benutzen, „[e]r liebte auch die Dialektworte wie sie, spielte sie im richtigen Moment hinein in einen Satz [...]“.⁴² Elisabeth will aber nicht mehr jedes Wort verstehen „bis in die Wurzel,

38 Ebd., S. 394.

39 Ebd., S. 415f.

40 Ebd., S. 453.

41 Ebd., S. 453.

42 Ebd., S. 452.

jeden Mißbrauch, jede Fälschung, jede Vulgarität“⁴³. Die Sprachproblematik, die vor dem Band *Simultan* eher im Allgemeinen, im Bezug auf *die* Sprache als gesellschaftliches Gebilde formuliert wurde, wird hier auf konkrete Sprachen angewendet. Der Dialog der Grenzen im topographischen⁴⁴ und sprachlichen Sinne markiert die Stelle der Utopie, des jenseits der Grenzen existierenden Nicht-Ortes, dessen Bild sich aus der Figur von Trotta entfaltet:

Auf dem Höhenweg 1 kam sie wieder zur Zillhöhe mit den Bänken, und sie setzte sich einen Moment, schaute kurz auf den See hinunter, aber dann hinüber zu den Karawanken und weit darüber hinaus, nach Krain, Slawonien, Kroatien, Bosnien, sie suchte wieder eine nicht mehr existierende Welt, da ihr von Trotta nichts geblieben war, nur der Name und einige Sätze, seine Gedanken und ein Tonfall. [...] je besser sie ihn verstand, desto mehr verschwand von ihm, was wirklich gewesen war, und die Geistersätze kamen von dort unten, aus dem Süden: Verschaff dir nichts, behalt deinen Namen, nimm nicht mich, nimm dir niemand, es lohnt sich nicht.⁴⁵

Elisabeth versucht vergebens Trotta zu rufen „mit allen seinen Namen“.⁴⁶ Sein Name geht verloren. Das postulierte Ziel mit (scheinbar?) symbolischem Gehalt, das Erreichen des Sees bedeutet keine Rettung von der in der Mehrsprachigkeit verborgenen Sprachlosigkeit: Elisabeth schrie zu seinem Vater auf Englisch: „Daddy, I love you [...]“.⁴⁷ Der die eigene Sprache besitzende Vater kann den mehrsprachigen Wirrwarr nicht verstehen. Die Antwort von Elisabeth auf die Frage des Vaters, was sie gesagt haben, ist auch metaphorisch interpretierbar: „Mir ist kalt“ – sie steht nämlich ohne die Sprache und die Wärme der Heimat und des Elternhauses da.

Auf dem Weg zurück nach Paris begegnet Elisabeth Branco, dem Vetter Trottas. Als sich herausstellt, dass er sie liebt, vergeht die restliche Zeit, die sie wegen der Verspätung des Flugzeuges nach Moskau zusammen verbringen, schweigend. Das Ich wird wieder zum Schweigen gebracht. Branco, die Parallelfigur Trottas, personifiziert im Moment des Wartens und des Schweigens die aus Trottas Mehrsprachigkeit bleibende Sprachlosigkeit und zugleich die Liebe Trottas zu Elisabeth. Die Unmöglichkeit der mehrsprachigen Identität wird durch das Schweigen aufgelöst. Nachdem die Beziehung

43 Ebd., S. 452.

44 Die (Sprach)topographie bei Bachmann wird von Weigel folgendermaßen aufgefasst: „Die Sprachbilder und Chiffren, mit denen die Städte hier vergegenwärtigt werden, machen deutlich, daß die subjektiven Erfahrungen, Ängste, Hoffnungen und Sehnsüchte in Bildern und Namen aus einer *imaginären Topographie* des kulturellen Gedächtnisses Gestalt gewinnen, die die Topographie realer Städte überblendet und überschreitet.“ Weigel, Sigrid: „Stadt ohne Gewähr“ – Topographien der Erinnerung in der Intertextualität von Bachmann und Benjamin. In: Götsche, Dirk / Ohi, Hubert (Hg.): Ingeborg Bachmann. – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 253-264., hier S. 257.

45 Ebd., S. 429.

46 Ebd., S. 434.

47 Ebd., S. 465.

von Elisabeth mit seinem Freund, Philippe zu Ende ist, isoliert sie sich vollkommen und wird zu einer echten unmöglichen, nirgendwohin gehörenden Zwischenfigur, entfernt von Herrn Matrei und auch von der „Geisterwelt“⁴⁸ Trottas. Die Gespräche von Elisabeth und Philippe sind von der von Philippe erahnten Möglichkeit des Zusammenbruches von Elisabeth belastet. Die Figur der Protagonistin konzentriert sich in Todmüdigkeit.⁴⁹ Philippe und Trotta lassen sich miteinander vergleichen, da Philippe ähnlich wie ehemals Trotta gegen die „Berufsreise“ von Elisabeth protestiert. Das Vergleichen hier ist auch sprachlich orientiert: „Aber sein Satz hatte nichts mit dem Satz Trottas zu tun, seine Stimme hatte nichts von der Stimme Trottas [...]“⁵⁰ In der letzten Szene, allein geblieben und vom Telefon aus dem Traum aufgeweckt sucht Elisabeth den Zettel, den sie von Branco am Flughafen bekommen hat. Dieser Zettel mit den geschriebenen (!) „Geistersätzen“ könnte eine Nachricht von Trotta aus der sprachlosen Geisterwelt sein: „Ich liebe Sie. // Ich habe Sie immer geliebt.“⁵¹ Die Liebe, die schon in *Malina* auf eine erhoffte aber trotzdem unmögliche Heilung von der „tödlichen Krankheit“, von der Todmüdigkeit hinweist, wird hier auch mit der sprachlosen Identität der Protagonistin zu einem (un)möglichen Traum oder Tod gebracht:

[Sie] griff nur nach dem kleinen zerknüllten Zettel, den sie unter ihr Kopfpolster schob, ehe sie einschlief, schon am Schlafrand getroffen von einem Traum, und sich an den Kopf griff und an ihr Herz, weil sie nicht wußte, woher das viele Blut kam. Sie dachte trotzdem noch: Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen.⁵²

Die letzten Worte, die auch Hinweise für Trottas Verblutung in seiner Sprachlosigkeit und Heimatlosigkeit sind, eröffnen eine schwer fassbare Opposition zwischen dem Können und dem Müssen. Der Teil: „es kann mir nichts geschehen“ lässt sich auch so interpretieren, dass ihr nichts mehr geschehen kann, weil sie alles (Un)mögliche er-, durch- und überlebt hat. Die Begründung kann aber auch auf die außerstehende Position der Protagonistin hinweisen. Das unmögliche Feld der Utopie, in der sie sich getrennt von Vater, Heimat (vgl. Vaterland) und Liebhabern befindet, entzieht sie aus der Bestimmtheit, dem Zwang und dem Müssen der realen Welt.

Der Begriff der (Un)möglichkeit ist in den Texten von Bachmann systematisch aufzufinden. Diese Perspektive kann auch einige von den häufig thematisierten Problematiken integrieren und somit ergibt sich die Entfaltung eines eigenartigen Utopiekonzeptes. Die Texte konzipieren einen unmöglichen, erkenntnistheoretisch leeren, postmodernen (Nicht-)Ort, wo sich die jeweiligen Zwischenfiguren verbergen können. Das

48 Siehe Bombitz 2001, S. 99; 101.

49 Vgl. Bachmann 1984, Bd. 2., S. 483.

50 Ebd., S. 485.

51 Ebd., S. 477.

52 Ebd., S. 486.

zum Schweigen gebrachte Ich markiert das Scheitern des unmöglichen Grenzübertrittes von dem Subjekt, das in seiner Sprachlosigkeit nicht mehr imstande ist, seine Welt durch eine neue Sprache (oder umgekehrt: seine Sprache durch eine neue Welt) zu erneuern. Die Spannung wird durch die Nicht-Sprache (Schweigen) und den Nicht-Ort (Utopie) aufgelöst. Bachmann projiziert dieses Unmöglichkeitskonzept auch auf die Literatur in den *Frankfurter Vorlesungen*:

So ist die Literatur, obwohl und sogar weil sie immer ein Sammelsurium von Vergangenen und Vorgefundenem ist, immer das Erhoffte, das Erwünschte, das wir ausstatten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen – so ist sie ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen.⁵³

Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenüber setzt [...]⁵⁴

Somit wird die (Sprach)utopie in die Literatur hineinprojiziert. Mit dieser Geste wird dennoch eine neue Sprache geschaffen, die auch eine Quasi-Metasprache, ein Erzählen über die in der literarischen Sprache kodierte Utopie der Sprachlosigkeit sein kann.

53 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 258.

54 Ebd., S. 268.

Szilvia Gál

Simultaneität der Sprache in der Erzählung *Simultan* von Ingeborg Bachmann

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.¹

In der vorliegenden Arbeit wird nach einer detaillierten Erzähltextanalyse und interpretatorischen Darstellung der Erzählung *Simultan* von Ingeborg Bachmann gestrebt. Das Ziel ist hinsichtlich des narratologischen Rahmenkonzepts, die Sprechsituation, Erzählperspektive, Sprach- und Zeitproblematik der Erzählung (auch im Kontext der Sammlung) zu analysieren, um, wenn auch nur teils, auf die Tiefendimension der Bachmannschen Prosa einzugehen. Diese der Chronologie des Textinhalts folgende Werksanalyse kann einige Interpretationshilfen liefern, wenn auch keine neue, eigenständige Lesart von Bachmanns Erzählung vorgelegt wird.

Unter dem Titel *Simultan* erscheint beim Verlag Piper in München Bachmanns letztes Werk (1972). Im Mittelpunkt der fünf Erzählungen des Erzählbandes steht immer eine Frau mit verschiedenen Charakteren in unterschiedlichem Lebensalter, aber trotzdem immer die gleiche Frau: sehr eigensinnig und sehr empfindsam², die in einer von Männern dominierten Welt Überlebensstrategien entwickelt hat, die sie allmählich einsam, unempfindlicher und strenger gemacht hat, um mit der (Un)Möglichkeit des Lebens und der Liebe zurechtzukommen. Obwohl sie sich mit ihren erfolgreichen, unabhängigen Lebensarten in die Gesellschaft einpassen, bieten ihnen eben ihre Mehrsprachigkeit, Heimatlosigkeit und ihre begrenzte Wahrnehmung der Wirklichkeit eine vollständige Unabhängigkeit. Diese Erzählungen sind aber infolge des utopischen Drangs eher durch Pessimismus charakterisiert.

Der Titel der gleichnamigen Erzählung *Simultan* deutet auf eine Gleichzeitigkeit, eine Gemeinsamkeit, (just in time), die sich nicht nur auf die Tätigkeit der Protagonistin Nadja, auf die Thematik des gleichzeitigen Übersetzens mehrerer Sprachen bezieht. Die Simultaneität bekommt in der Erzählung eine zentrale Funktion: Sie gilt nicht nur für die Sprache, sondern auch für andere Bereiche und Perspektiven, wie Zeit- und Raum-

1 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 192.

2 Charakteristisch ist eine Empfindsamkeit der Figuren Ingeborg Bachmanns und auch ihrer Sprache.

bereiche, Redeverhalten, Lebensstil, Erzähltechnik; narrative Methode (wie Simultan-Effekt) oder Geschlechterverhältnis (Identitätskrise).

Die Karrierefrau als Übersetzerin ist unfähig, sich in ihrer eigenen Sprache auszudrücken. Sie hatte keine Heimat, keine Heimatsprache (in dem Sinne keine Ursprache), die sie irgendwo zwischen den Sprachen verloren hat. Sie spricht mehrere Sprachen gleichzeitig perfekt, sie verfügt aber über die Fähigkeit des Differenzierens nicht. Die Sprache wird von ihr unreflektiert benutzt, eben deshalb gerät sie aber außerhalb der Sprache und wird außersprachlich. Die Sprachen benutzt sie wie Gegenstände, wie auch ihre eigene Muttersprache³, aber sie verbindet eine engere Beziehung mit niemandem der gegebenen, aktuellen Sprachen. Nadja ist diejenige, durch die die Sprachen einfach „durchfließen“.⁴ „[...] ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer, [...] sie durfte nur nicht denken, dass machen wirklich machen, faire, fare fare, delat’delat’ bedeutete, das konnte ihren Kopf unbrauchbar machen [...]“.⁵ Die Protagonistin löscht ihr eigenes sprachliches Subjekt damit aus, dass sie stets eine Fremdsprache lernt, liest und ständig versucht, sich selbst einzuholen.

[...] aber am Abend kann ich kaum noch die Zeitung in der Hand halten, es ist wichtig, dass ich regelmäßig alle großen Zeitungen lese, ich muss den Wendungen auf der Spur bleiben, den neuen Ausdrücken, aber die Terminologien, das gerade war das wenigste, da gab es die Berichte, die Listen, die musste sie vorher auswendig lernen [...].⁶

Die poetologische Metapher in der Erzählung *Simultan* ist, dass das Übersetzen für sie das Bemühen bedeutet, sich dem Anderen anzunähern, um eine gemeinsame Sprache zu finden.⁷ Die Kommunikation zwischen den Partnern (Nadja und Frank) besteht aber nur aus einem oberflächlichen Gedankenaustausch. Nadja erkennt außerdem, dass keine der Sprachen mehr geeignet ist, sich zu ausdrücken. Sie ist in den Sprachen, die sie beruflich dolmetscht, verloren gegangen. In der Folge geht es auch um eine Entfernung, Entfremdung als Resultat von der chaotischen oder chaotisch scheinenden Realität und Rückkehr in die muttersprachliche (in dem Sinne in eine österreichische) Vergangenheit, die ihr ein Fundament oder eine Basis bietet. Die Sprache fungiert hier als ein Raum, ein „raumbildendes“ Mittel.

3 „[...] ich spreche nie mehr deutsch, nur wenn es gebraucht wird, dann natürlich, aber das ist etwas anderes, für den Gebrauch“. In: Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. Ebd., S. 285.

4 Vgl: Greber, Erika: Fremdkörper, Fremdsprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*. In: Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam 2002, S.178.

5 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 295.

6 Ebd., S. 290.

7 Es spiegelt sich nicht nur in dem Wunsch der Protagonistin, sondern auch in Bachmanns Bestrebung, die sich (in ihrem ganzen Leben) für die Suche nach dem Wort, nach der neuen Sprache, der neuen Welt engagiert hatte.

[...] und mit der Zeit nahm sie den alten Singsang wieder an, sie melodierte ihre deutschen Sätze und stimmte sie auf seine nachlässigen deutschen Sätze ein, wie aufregend, dass sie wieder so reden konnte, nach zehn Jahren, es gefiel ihr mehr und mehr, und nun gar reisen, mit jemandem aus Wien!⁸

Im Text sind die Reaktionen der Figuren auf die Welt und das Dasein zu finden, die sich in der Beziehung Nadjas zur Sprache zeigen: Sie kommt am Anfang der Erzählung emotional und sprachlich in eine (identitäts)kritische Situation. So wird es ihr letztlich möglich, sich mit der Wahrheit und sich selbst und ihren Beziehungen mit anderen zu konfrontieren. Zwar ist Nadja zu Beginn der Erzählung existentiell und sprachlich verarmt. Durch schmerzliche Erfahrungen und eine persönliche Krise erlangt sie jedoch ein neues Verhältnis zur Sprache und so die Möglichkeit einer utopischen Perspektive. Ihr Name verweist bereits schon auf die Möglichkeit der Entwicklung, Nadja bedeutet nämlich „Hoffnung“.⁹ Durch den Einfluss von Frank geriet sie zu einer authentischeren Sprache und kann ihre Gefühle und Erfahrungen unverhüllt ausdrücken. Ihre Veränderung konkretisiert sich in ihren neuen Verhältnissen zum Mann, zur Religion und letztlich zur Sprache.

In der Szene, als Nadja die Bibel gefunden hat, ist auch in der Sprachkonzeption eine Wendung festzustellen. Sie kann einen übersetzbaren Text in eine benutzbare Sprache nicht mehr übertragen. Die Unübersetzbarkeit der Bibel führt zu einer Kluft zwischen der Sprache und dem Individuum. Hier erscheint auch beispielsweise, im Gegensatz zum Anfang, die Diskrepanz zwischen dem ersten und dem letzten Wort der Erzählung: die Sprachwahl – die sich im Laufe des Erzählens verändert – kann in diesem Sinne symbolisch sein. „Bože moj!“ slawisches Wort und das Zitat aus der Bibel in einer christlichen Sprache, auf Italienisch: am Anfang der Erzählung in einer fremden, exotischen Umgebung die als unverständlich benutzte Geheimsprache und am Ende die verstehbare Landesprache („Auguri“). In diesem Sinne geht es hier um eine Entwicklung, einen Prozess vom „Fremdsprachen gebrauchen“ zum Kommunizieren. Zu dieser Verwandlung gehört am Ende die Bar-Szene, in der die Fremdsprache endlich dem Kontakt der Kommunikation mit einem Muttersprachler dient, und hier nicht simultan läuft.

In derselben Szene bei der Sportübertragung benutzt der Kommentator eine andere Form von Simultandolmetschen: die Übersetzung des Visuellen und Verbalen:

Der Sprecher redete in höchster Erregung, er versprach sich, korrigierte sich, stolperte wieder über ein Wort, es galt noch drei Kilometer, er redete immer schneller, als hätte er nicht mehr imstande, durchzuhalten, als wäre es sein Herz [...].¹⁰

8 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 285.

9 Es lohnt sich, den Namen von Nadja, mit dem Titel des Bildes aus der früheren Erzählung *Das dreißigste Jahr* zu vergleichen.

10 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 316.

Die Zeit- und Raumbereiche betreffend, spielt die Geschichte irgendwo „unterwegs“ zwischen zwei Konferenzen und in einem Niemandsland (das auf einer Landkarte schwer auffindbar oder identifizierbar ist), in einem Zwischenland, in einer Zwischensituation, in einem „nicht Ort“.¹¹

Die Rolle der Natur bietet in der Erzählung auch eine transzendente Erklärungsmöglichkeit, das Gipfelerlebnis von Nadja und die Begegnung mit der Christus-Statue. Die Natur und Christus deuten hier auf die christliche, religiöse Richtung und erscheinen als ein Symbol für die Neue Welt und die Neue Sprache. Nadjas Schweigen vor der Statue deutet auf eine mythische Erleuchtung, etwas Unaussprechliches, das hinter der Grenze liegt, die Nadja überschreiten muss. Das Schweigen verweist im Weiteren auch darauf, dass diese Erfahrung auf dem Gipfel des Berges mit der alltäglichen oder mit der alten Sprache nicht mehr gefasst werden kann. Das Schweigen erscheint hier als eine konsequente Voraussetzung des Sprechens, was auch der traditionellen Auffassung entspricht: Die Sprache kommt nämlich von oben. „Sie brachte den Mund nicht auf.“¹² Es wäre interessant der Frage nachzugehen, ob die soziale und psychische Grenze der Sprache erweitert werden kann oder ob diese Grenzen durch die Sprache aufgehoben werden können. Die Simultanität verhindert aber den Grenzübergang. Das Bewusstsein, in dem die Protagonistin lebt, wird durch einen utopischen Glauben an die Möglichkeit bestimmt. Die Erzählung ist daher an der Grenze zwischen Pessimismus und Optimismus zu finden.

Eine eigene „Passion“ entfaltet sich in der Szene (die schon erwähnte Begegnung mit der Christus-Statue als symbolische Kreuzigung), deren Stationen durch Begriffe oder Schlüsselwörter wie Sprachlosigkeit, tödliche Krankheit, Schwindel, Selbstvernichtung, Todesangst oder Panik bezeichnet werden können.¹³ Eine Richtung empor bis zum Gipfel des Berges, aber dort gibt es einen Bruch oder Wendepunkt, dem ein schneller Sturz folgt, da das Ideal nicht erreicht werden kann. „[...] muss ich noch einmal aufstehen, noch einmal diesen Weg gehen [...] es ist meine Vernichtung.“¹⁴

Die Situationsbeschreibungen sind aus psychologischen Momentbildern zusammengesetzt und die Sprache verhält sich dementsprechend. Das bestimmt auch das narratologische Konzept des Erzählens: Die ziemlich komplexe Erzähltechnik erzeugt auch den Eindruck von Simultaneität in allen Registern, wie das Spiel mit einer Collage: männliche und weibliche Stimme, Erzähler (oder Erzählinstanz), Ironie, Reden, Denken, Reflexion, Erinnerungen, Gegenwart, Vergangenheit, Muttersprache und Fremd-

11 Vgl. dazu Bachmanns *Drei Wege zum See*.

12 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 310.

13 Ebd., S. 311. Siehe noch Greber 2002, S. 187.

14 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 311.

sprache funktionieren im Text simultan.¹⁵

[...] ein unmögliches Hotel, diese zitternde Unruhe in der Nacht, lo scirocco, sto proprio male, in Calcutta oder wo hatte das angefangen, und jetzt in Rom kam die Beklemmung immer häufiger, the board, the staff, das neue Projekt, tired, I'm tired [...].¹⁶

Die narrative Methode ist demzufolge ein Wechsel und gleichzeitig Parallelität zwischen verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten oder -strategien wie direkte, indirekte Rede, Erzählbericht und erlebte Dialoge. Das wird auch mit dem Verzicht auf Anführungszeichen und Hinweise verstärkt, wodurch es schwer zu entscheiden ist, wer gerade spricht oder denkt. Die Sprache ist nicht mehr nach den Regeln der Syntax geordnet, sondern durch Gefühle und Gedankenabschnitte. Die Protagonisten verfügen im Weiteren über eigene Redensarten, Redeverhalten, die aber in den manchmal langen Sätzen einfach zusammenschmelzen. Das Ich gehört nicht zu einer einzelnen Person, sondern auch zum *Er* und zum *Sie*. Es geht hier um eine Erzählperspektive mit der *Sie*-Form, die in ihren sonstigen Werken nicht dominant ist.¹⁷ Dabei kann auch die Frage untersucht werden, ob es nur eine einzige erzählerische Ebene gibt. Nach dieser Auffassung gibt es ein ER - ICH, ein SIE - ICH und ein ICH - ICH, die sich in den manchmal zu langen Sätzen auflösen. In dem Sinne verschmelzen die Subjekte ineinander.

Es wird mit zahllosen fremdsprachigen Wendungen (in französischer, italienischer, englischer, spanischer, russischer oder wienerischer Sprache) oder mit fragmentarischen Sätzen das so genannte „Simultan-Sprechen“ imitiert, das etwas Unsicheres, etwas Gebrochenes vermittelt, außerdem auf das Babylonische Sprachengewirr verweist. Wienerisch („Sie gschlenkertes Krokodil?“¹⁸) erscheint hier als die eigene Sprache und bezieht sich auf die österreichische Tradition, sie kann als eine Art Nostalgie aufgefasst werden:

[...] er bringe ihr etwas zurück, einen vermissten Geschmack, einen fehlenden Tonfall, ein geisterhaftes Gefühl von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war.¹⁹

Sie dachte, nichts sei einfacher, als mit jemand aus demselben Land beisammen zu sein, jeder wusste, was er sagen durfte und was nicht und wie er es sagen musste, es war ein geheimer Pakt da [...].²⁰

Bachmann hat Wirkungen und Einflüsse aus anderen Kunstgattungen aufgenommen. Die Musik und besonders ein bestimmtes Kompositionsverfahren spielt in der Erzähltechnik eine große Rolle: Die Erzählung *Simultan* ist durch das Spiel zwischen den

15 Vgl. Greber 2002, S.183.

16 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 293.

17 Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003, S. 231.

18 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 304.

19 Ebd., S. 285.

20 Ebd., S. 303.

Erzählstimmen Er, Du und Ich, wie ein polyphones Musikstück, fast wie eine mehrstimmige Fuge aufgebaut, in der die selbstständigen Stimmen sich sehr schön aneinander knüpfen.²¹

Die gemischten Sätze deuten außerdem noch darauf, dass für Nadja die Heimatsprache keineswegs zurückgegeben ist. Ein permanenter Sprachwechsel zeigt sogar, dass fremdsprachlich nur die intimen Mitteilungen und Gedanken formuliert sind.²² Es scheint dabei so, als ob die Gedanken über Liebe und Glück nicht in der eigenen Sprache ausdrückbar wären: Nur mit der Fremdsprache können sie abgedeckt werden. Sie bilden sogar eine Brücke zwischen dem Subjekt und dem Mitzuteilenden.

Oh, sagte sie, während sie sich langsam unter ihn schob und mit der Zunge seine Mundwinkel berührte, ja ljubju tebjja [...].²³

[...] she is a such a sweet und gentle fanciulla, not very young but looking girlish as I like it, with these huge eyes, and I won't have me hoping that it's possible to be happy [...].²⁴

Neben dem Sprachwechsel benutzt Bachmann auch typographische Variationen. Andere Schrifttypen (wie lateinische, kyrillische) werden verwendet und Markennamen werden hervorgehoben: wie Whiskeysorte, Champagnersorte, Poplied, Hotel, modische Zeitschriften. Das sind Panelsätze, die als Brücke, als Kommunikationsmittel fungieren: Was als eine innere Sprache nicht funktioniert, fungiert mit den so genannten Schlägersätzen. Das kann aber ein Beweis für die Unmöglichkeit des Ausdrucks sein, die aufgezählten Wörter sind auch Beispiele für die Genussmittel der Konsumgesellschaft. Auch das neue Medium Fernsehen bekommt im Werk eine Rolle: Die Stakkatorufe sind stufenweise über eine halbe Seite gedruckt.²⁵ In diesem Sinne wird auch eine starke Medienkritik artikuliert.

Das Bachmannsche Frauenbild divergiert von dem offiziell propagierten Rollenleitbild in der Literatur: Sie zerstört einerseits das traditionelle Weiblichkeitsmuster (die Ethik der Frau)²⁶, das auch zur Identitätskrise führt, andererseits verhöhnt sie sowohl das traditionelle Frauenbild (Nadja erinnert sich daran, wie Jean Pierre sie damals in der Rolle einer Ehefrau hätte sehen mögen) als auch das Bild einer Karrierefrau:

[...] in ein ihr fremdes Leben hineinzwingen wollte, in eine ganz kleine Wohnung, mit ganz kleinen Kindern, und dort hätte er sie am liebsten tagsüber in einer kleinen Küche gesehen oder nachts in

21 Dabei kann die Polyphonie-Konzeption von Bachtin erwähnt werden. Vgl. dazu Greber 2002, S. 182.

22 Vgl. ebd., S. 185.

23 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 302.

24 Ebd., S. 293.

25 Ebd., S. 316.

26 „[...] Jean Pierre, der alles verkehrt gefunden hatte, was sie auch tat und dachte, der sie einfach, ohne je auf sie einzugehen, in ein ihr fremdes Leben hineinzwingen wollte [...]“, ebd., S. 303.

einem allerdings sehr großem Bett, in dem sie etwas Winziges war. [...].²⁷

Sie war keine selbstsichere Erscheinung mehr in der Halle, in einer Bar, entworfen von VOUGE oder GLAMOUR, zur richtigen Stunde im richtigen Kleid, fast nichts mehr deutete auf ihre Identität hin [...].²⁸

Nadja hatte ein widersprüchliches Verhältnis zu den Männern:

[...] und immer diese Männer mit ihren Wichtigkeiten und ihren Witzen zwischen den Wichtigkeiten, die entweder verheiratet und aufgedunsen und betrunken waren oder zufällig schlank und verheiratet und betrunken oder ganz nett und arg neurotisch oder sehr nett und homosexuell [...].²⁹

In der Darstellung männlicher und weiblicher Identität erscheint das Männliche fast immer als das Normale, das Weibliche als das Andere, das Besondere, das Abweichende, wie es im Fall von Ludwig und Nadja zu bemerken ist. Das (so genannte) „Weibliche“ kann aber im Text nicht außerhalb des „Männlichen“ problematisiert werden: Die Frau definiert sich durch den Mann und jeweils durch seine Sprache sucht sie ihre verlorene Identität. „Die Antwort kam, weil sie sie nicht französisch suchte, sondern in ihrer eigenen Sprache, und weil sie jetzt mit einem Mann reden konnte, der ihr die Sprache zurückgab [...].“³⁰ In diesem Sinne würde sie ihre verlassene Identität in einer einzigen Sprache wieder finden: „[...] glaubst du, dass die Menschen einmal eine einzige Sprache haben werden? [...] Für mich wäre es eine große Erleichterung, wenn die Sprachen verschwänden [...].“³¹

Die Gewalt als Schlusswort erscheint auch in den intimen Verhältnissen, in dem privaten Verhalten und bezieht sich auf eine der bekannten Kernthesen von Bachmann, dass das Verbrechen auch heute noch – Jahrzehnte nach dem offiziellen Ende der Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs – unter den Menschen, in den alltäglichen Beziehungen fortlebt. Diese schmerzlichen Erfahrungen und vor allem die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges bzw. des Faschismus werden in ihren Werken immer wieder neu artikuliert. Der österreichische Literaturwissenschaftler Hans Höller schreibt in seiner Monographie über die österreichische Autorin, dass Bachmann in der Zeit, als über den Nationalsozialismus geschwiegen wurde, eben diese Tabus „zum Gegenstand ihrer epischen Recherche gemacht und die verdrängte österreichische Geschichte im Ich ihrer erzählten Figuren aufgedeckt“ hat.³² „[...] er hatte sie einfach geschlagen, nie im Zorn, sondern weil er es für das Natürlichste hielt, sie hie und da zu schlagen [...].“³³

Noch ein weiteres Moment scheint mir in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit

27 Ebd., S. 303.

28 Ebd., S. 294.

29 Ebd., S. 296.

30 Ebd., S. 289.

31 Ebd., S. 304.

32 Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Hamburg: Rowohlt 2000, S. 42.

33 Bachmann 1984, Bd. 2, S. 304.

zu sein: Die von der Welt des Mannes bestimmten Privilegien sind gleichzeitig in dem Sinne „simultan“, dass sie sowohl in dem Leben des Mannes als auch der Frau funktionieren: Auch Nadja besitzt die Eigenschaften eines berufstätigen Mannes und das Recht auf die Eigenständigkeit. Ihr Beruf bietet ihr im Weiteren auch einen Schutz, eine Isolation, in die sie sich zurückziehen kann.³⁴

Sie war sehr gut, sie wusste es auch, sie wurde hoch bezahlt, zu Hause hätte sie es nie ausgehalten mit ihrem Selbstständigkeitsdrang, es ist eine so unglaublich anstrengende Arbeit, aber ich mag das eben trotzdem, nein, heiraten, nie, sie würde ganz gewiss nie heiraten.³⁵

[...] sie kannte sie alle nach den ersten Tagen auswendig [...].³⁶

Die vorhandenen Bedingungen werden damit in Frage gestellt: Das Eigenleben wird sublimiert, das Zusammenleben, die Ehe hat auch keinen Sinn mehr, ist ausgeschlossen oder wie im Fall Frank, nur ein Teil eines vorherigen Lebens. Ihre Situation will Nadja nicht ändern, nur ihr Bewusstsein, ihre Annäherung zur Welt. Die Schlusszene bietet ihnen eine utopische Möglichkeit, eine innere existentielle Orientierung, eine persönliche Welt zu finden, die frei von der Verwirrung und Unstimmigkeit der Beziehungen ist.

34 Wie im Fall von der Fotografin Elisabeth in der Erzählung *Drei Wege zum See*.

35 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 286.

36 Ebd., S. 288.

Dominika Kurali

Die Rolle des Opfermotivs in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*

Im Werk von Ingeborg Bachmann stößt man oft auf das Motiv des Opfers. Aus welchem Grund mag die Autorin dieses Bild so oft heraufbeschwören? Was alles verbirgt sich in ihrer Interpretation hinter dem Begriff Opfer? Welche Assoziationen kommen bei ihr in diesem Zusammenhang vor? Ich möchte in meinem Beitrag nach Antworten auf diese Fragen suchen, und zwar am Beispiel des Romans *Malina*.

Um in Ingeborg Bachmanns Konzept tiefer eindringen zu können, sind zunächst einige Erläuterungen zum Opferbegriff notwendig. Das Wort Opfer hat drei Grundbedeutungen. Im ursprünglichen Sinn bedeutet es jemandes Gabe an eine Gottheit, die immer von einer kultischen Handlung begleitet ist. Zweitens bezeichnet man mit ihm einen persönlichen Verzicht zugunsten eines Anderen, und drittens versteht man, vor allem heutzutage, unter diesem Begriff eine Person, die durch etwas oder durch jemanden vernichtet wird bzw. zu Schaden kommt. Im Verlauf der Geschichte haben sich dann, bedingt durch religiöse, kulturelle, historische und philosophische Faktoren, verschiedene weitere Bedeutungsvarianten des Opferbegriffes herausgebildet. Hier beschränke ich mich ausschließlich auf diejenigen, die hinsichtlich meines Themas unerlässlich sind.

Opfern, dieses naturhafte Ur-Verlangen des Menschen, ist bei den Völkern schon in vorgeschichtlichen Zeiten nachweisbar. Es gibt sieben ständige und unerlässliche Elemente, die bei einer Opferhandlung in irgendwelcher Form immer vorhanden sein müssen: die handelnde Person (Vater, Opferherr, Priester, König oder Selbstaufopferung); der Opfergegenstand (Pflanzen, Tiere, wertvolle Gegenstände – bis zur Zeit der Antike auch Menschen), weiterhin gibt es immer einen Ritus und einen diesem gewidmeten Ort, einen vorgegebenen Zeitpunkt oder ein vorgegebenes Zeitintervall. Die beiden wichtigsten Elemente schließlich sind: der Adressat (eine Gottheit oder ein transzendentes Wesen bzw. Naturkräfte) und der Zweck. Ohne einen Zweck gibt es kein Opfer mehr!

Den moralischen Aspekt des Opfern hat das Judentum eingeführt. Nach seinen Vorstellungen sei nicht der Wert des Opfer-Gegenstandes, sondern die rechte Gesinnung des Opfernden entscheidend. Eine sehr beliebte Form bei Israeliten war das ganzheitliche Brandopfer (holokauston, olá). Die christliche Auffassung geht noch einen Schritt weiter: Durch die Selbsthingabe und den Tod Christi betont sie die innere Opferhaltung, bei der die Liebe und die innere Freiheit eine große Rolle spielen. All diese Aspekte

tauchen dann als verschiedene Motive in zahlreichen literarischen Werken auf: Herr-Knecht-Syndrom, Konflikt zwischen Vater und Sohn bzw. Tochter; Mörder-Opfer-Beziehung, bei der meist den Frauen die Opfer-Rolle zukommt.

1. Varianten des Opfermotivs in Bachmanns *Malina*

Wenn man die Bilder und Varianten, die mit dem Opfermotiv verbundenen sind, im Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann sieht, lassen sich zweierlei Ordnungen entdecken: eine lineare, d.h. eine chronologische Reihenfolge von kunsthistorischen Vorstellungen über das Opfer; und ein paralleles Nebeneinander der Motive, einige Schlusswörter, Ereignisse und Entwicklungsphasen, die bei allen Opfervariationen nachzuweisen sind.

Eine überraschende Gemeinsamkeit aller Motivfunde ist, dass alle Opferinterpretationen an einem Punkt gebrochen sind. Was ist der Grund dafür? Was war eigentlich die Absicht der Schriftstellerin mit ihren Gegenargumenten? Als Grundtexte für meine Analyse habe ich zwei umfangreichere Stellen aus dem Roman ausgewählt: die Erzählung über *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagra* und das Traumkapitel *Der dritte Mann*. Diese beiden Texte sind komplementär und auch thematisch gehören sie eng zusammen. In ihnen wird die komplexe „Lehre“ des ganzen Werkes sozusagen zusammengefasst, sie erhellt sich durch diese beiden komplementären Texte ganz klar.

2. Verweise auf die Welt des Mythos

Der Stil der Kagra-Erzählung trägt zahlreiche Züge von alten Mythen. Die Figur des Drachen kann als ein Symbol des heidnischen Kultes auftreten, wo das Menschenopfer noch üblich war. Der Tod der Prinzessin für die Poesie, für eine bessere Zukunft, kann als eine Beschreibung des Ursprungs- und Gründungsopfers interpretiert werden, weil dieser Tod große Ähnlichkeiten mit dem metaphorischen Jungfrauenopfer in den Mysterienkulten der griechischen Antike aufweist.

Aber diese Lesart besteht die Probe nicht ganz, weil der Tod der Prinzessin in der Erzählung gar nicht nur metaphorisch, symbolisch gemeint ist, und der Zustand, den sie vorhergesagt hat, nicht eingetreten ist, er blieb nur eine Utopie. Die Formseite betrachtend, können wir feststellen, dass der Stil dieses Textes uneinheitlich ist. Es kommen reale Bezeichnungen, Namen von geographischen Orten vor, die für mythische Texte untypisch sind. Auch die Vorstellungen über den Weltzustand, die hinter den Zeilen stecken, sind mit den Lehren der mythischen Kulte nicht vereinbar: die Handlung spielt

nicht in einer überzeitlichen, göttlichen, transzendentalen Ordnung, sondern in der Zeit des Bösen, also hier, in der irdischen Welt. Wir finden hier nicht zwei verschiedene, von einander gut separierte, differenzierte Welten von Göttern und Menschen, sondern nur eine einzige, gemeinsame Welt: unsere Welt.

3. Die Opferauffassung des Neuen Testaments und des Christentums

Man kann in beiden Texten zahlreiche Bilder finden, zu denen man die Person und das Leben Christi und seine Passion assoziieren kann. Es erscheint eine Figur, die als eine Art Erlösergestalt geheimnisvolle Wunder tut und die Prinzessin mehrmals rettet. Die Sprache dieses Erlösers, besser sein Gesang, ist wunderbar. Er erzählt über eine andere Zeit, eine andere Welt. Sein Dasein strahlt Harmonie und Frieden aus. In der Erzählung spielt der Fremde in den Träumen der Ich-Erzählerin Malina diese Rolle. Worte wie Einsamkeit, Blut, Verwundung, selbst der Name Kagra (fr.: *chagrin* = Schmerz); und solche Situationen, wie das Waschen von Füßen, der dreimalige Sturz, die Bilder von Ausgeliefertheit, Erniedrigung und Ohnmacht, usw. erinnern ohnehin an den Kreuzweg Christi. Die Tochter wird in den Träumen ständig verspottet, bleibt stumm, leidet unschuldig und bittet dabei für andere um Gnade. Ihr wird alles weggenommen, was ihr im Leben wichtig war, ihre Folterer bekommen Kopfgeld wie Judas, und sie muss ständig mit einer bösen Gestalt kämpfen. Die Prinzessin wird durch einen Dorn verwundet. Alle diese Stellen haben Entsprechungen im Leben Christi. Auch der Akt des Todes, des Sterbens und des Tötens, bleibt nicht aus. Die Prinzessin von Kagra verblutet, die Tochter wird in den Träumen mehrmals, auf verschiedene Weise von ihrem Vater getötet, und auch das Verschwinden der Ich-Erzählerin selbst am Ende des Buches wird als Mord, als Selbstaufopferung interpretiert. Es sieht so aus, als ob der Sieg des Bösen absolut endgültig wäre.

Des weiteren kommen auch die anderen Ereignisse der Heilsgeschichte vor: das Begräbnis Christi durch die Erwähnung des Friedhofs oder durch das Bild des Abstiegs der Tochter ins Erdinnere. Auf das Auferstehungsmoment deuten die Wendungen *„am Sonntag“*, oder *„die goldene Zeit“* in der Prophezeiung der Prinzessin hin, und nicht nur auf die Auferstehung nach dem ersten Tod, sondern auch auf die nach dem endgültigen Tod. So bekommen diese Stellen noch eine erweiterte Bedeutung. In diesem Fall können wir über die eschatologische Interpretation dieser Vorhersagen sprechen, die mit dem biblischen Tausendjährigen Reich identisch sind, mit der Zeit der Herrschaft von Christi in der Parusie, wo das neue, das ewige Leben nach dem Tod anfängt, wo eine neue und die vollendete Einheit wiederhergestellt wird. Wie es in dem Buch von der Offenbarung zu lesen ist, so auch hier, es geschieht durch eine Naturkatastrophe. Das

wird durch die Flut der Donau oder den dritten Traum symbolisiert: „[...] die Welt [ist] schon durcheinandergekommen [...] Die Elemente der Welt sind noch da, aber in einer so schaurigen Zusammensetzung, wie sie noch nie jemand gesehen hat.“¹

4. Das Thema der Heiligenlegende der Märtyrer

Einige Züge der Gattung Heiligenlegende sind in diesem Roman zu entdecken, was am besten im Traumkapitel zu verfolgen ist. Es gibt gleich vier Stellen, wo das Milieu an die Kampfarena im Kolosseum erinnert. Wie von Kaiser Nero die Märtyrer zum Spaß der Römer hingerichtet wurden, so wird auch die Tochter von ihrem Vater dem Spaß des Publikums ausgeliefert, in der Oper, bei den Dreharbeiten zum Film und auch im Eispavillon:

Es gibt in diesem Jahr sowieso nur weiße und nur wenige schwarze Morde, die weißen Morde im Eispavillon bei 50 Grad Kälte, man wird dort lebend für das Publikum und vor dem Publikum getraut, in Eisschleim und mit Eisblumen. ... beklatscht von ganz Wien und der Welt, denn die Vorstellung wird über den Satelliten übertragen [...] man fängt [an], die Ströme eisigen Wassers über uns zu gießen. [...] was ich wahrnehme, ist das triumphierende Lächeln meines Vaters [...] Ich werde zu Eis.²

Gleich am Anfang der Kagan-Erzählung erscheint die Figur des Heiligen Gregorius, oder es gibt implizierte Hinweise auf die Heilige Ursula. Auch sie war eine Prinzessin, die eben von den Hunnen und Awaren getötet wird. Wenn wir den Text einer stilistischen Analyse unterziehen, sind solche Merkmale zu entdecken, die speziell für Legende und Märchen typisch sind wie „*Es war einmal...*“, und es wird vor allem erzählte Rede verwendet.

Trotz all dieser Feststellungen müssen wir diese These auch in Frage stellen, weil es im Text mehrere Widersprüche gibt, wie z.B. die genaue Orts- und Zeitangabe (Kagan = ein Arbeitervorort von Wien, Zeit der Völkerwanderung), und auch der Märchentyp wird immer wieder von rationalisierenden Elementen durchbrochen, wie kausale und finale Konjunktionen: denn, damit, es wird also alles begründet. „...und Grenzen gab es noch keine, wo später Markomannien, Noricum, Moesien, Dacien, Illyrien und Pannonien waren. Es gab auch noch kein Cis- und Transleithanien, denn es war immer Völkerwanderung.“³

Auch die realistische Beschreibung des Verblutens der Prinzessin widerspricht einer Legende. Aber das ernsthafteste Argument gegen diese Interpretation ist die Tatsache,

1 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 176.

2 Ebd., S. 209-212.

3 Ebd., S. 63.

dass der geliebte Erlöser selbst der Prinzessin die tödliche Wunde zugefügt hat, im Gegensatz zur christlichen Tradition, nach der der Tod eines Märtyrers dem Wirken eines bösen, gottesfeindlichen Prinzips geschuldet ist und unmittelbar von dessen Repräsentanten herbeigeführt wird. Da ein Heiliger, der einen anderen umbringt, in der traditionellen Heiligenlegende nicht vorgesehen ist, muss also auch dieses Deutungsmuster des Opfermotivs zusammenbrechen.

5. Das Deutungsmuster der Romantik

So eröffnet sich vor uns eine neue Perspektive, wo noch eine weitere, für Ingeborg Bachmann ebenfalls wichtige Tradition zum Tragen kommt, die Opferauffassung der Romantik. In diesem Kontext kann die Verwundung eines Gläubigen durch seinen Erlöser durchaus sinnvoll erscheinen. In dieser Richtung weitergehend, tauchen zahlreiche Bilder auf, die wesentliche Bedeutungen in sich tragen. Als einen äußeren Paralleltext können wir *Das Märchen von Atlantis* von Novalis anführen, in dem die Vereinigung mit dem Fremden eine Voraussetzung für die Einweihung in die geheimnisvolle Macht der Dichtung ist.

Sehr oft steht in den romantischen Texten der Tod einer weiblichen Gestalt an zentraler Stelle (obwohl er im Atlantismärchen nur durch eine poetologische Metapher veranschaulicht wird). Als seine Geliebte, Sophie, gestorben war, wurde Novalis selbst vor Enttäuschung stumm, er konnte nicht mehr schreiben. Aber in einer Vision, in der ihm seine Geliebte erschien, offenbarte sie ihm den Sinn ihres Todes und gab ihm die verlorene Sprache zurück. Diese Erklärung steht auch der Problematik bei Ingeborg Bachmann sehr nah. Es geht hier um einen Opfertauch. Die Frau wird zum Opfer, um die Poesie ermöglichen zu können. Dafür ist die von dem Fremden überreichte Blume ein bekanntes Symbol. Der Tod der Frau ist hier also Bestandteil eines übergreifenden Heilsplans und nicht von einer antagonistischen Macht des Bösen verursacht. Novalis schrieb in einem seiner Briefe, dass das Bild der toten Geliebten ihm als besseres Selbst einverleibt ist. Interessanterweise steht dieser Gedanke auch der Doppelfigur Malinas sehr nahe.

Da aber gleichzeitig tiefe und sehr wesentliche Widersprüche auftreten, können wir auch diese Richtung der Analyse nicht weiterführen. Die Herzwunde, die die Prinzessin erleidet, ist physisch und sie verblutet wahrhaft, während in der romantischen Tradition die Qual des Dichters, des Eingeweihten, lediglich auf der psychischen Ebene bleibt. Auch wird am Ende die Realisierung der Prophezeiung nicht durchgeführt.

In der Kagan-Erzählung ist auch die Rollenverteilung anders: sowohl das Opfer als auch der Eingeweihte vereinen sich in der Figur der Prinzessin: sie ist gleichzeitig in

der Position des Dichters, der in die Poesie eingeweiht wurde und auch diejenige, die durch den eigenen Tod die Dichtung ermöglichen soll. Damit werden die weiblichen und die männlichen Züge in der Figur der Prinzessin verschmolzen, was in *Malina* als Doppelgänger (in der Beziehung von Ich und Malina) wieder vorkommt. So stoßen wir bei diesem Paradigma schon wieder auf ein Paradoxon.

6. Übereinstimmungen in der Mystikerliteratur

Es bleibt doch noch eine Interpretationsmöglichkeit, die uns in diesem Fall zu Hilfe kommt, und zwar das Bild des Dornes. Der Dorn ist eine traditionelle poetische Metapher des Schmerzes, und in den Visionen der Mystikerliteratur kommt diese Vorstellung besonders häufig vor, als Beweis der eigenen Auserwähltheit – wie zum Beispiel die Herzverwundung der Hl. Theresa von Avila oder das Stigma der Hl. Rita. Und es gibt noch weitere gemeinsame Züge mit der Kagan-Erzählung: Nach der Vereinigung mit dem göttlichen Geliebten muss sich die Mystikerin von ihm trennen und ins Diesseits zurückkehren, um in Worten und Werken von ihrer Erfahrung zu zeugen. Diesen Auftrag erfüllt sie in permanenten Akten extremer Selbstverleugnung und Demütigung, ja Selbstzerstörung. Diese Aspekte kommen sowohl bei der Prinzessin und der Tochter als auch bei der Ich-Erzählerin in *Malina* vor, nur fühlen sich diese dafür nicht durch die transzendente Liebe belohnt, wie es die Mystikerinnen erfahren. Die Zerstörung der Mystikerinnen ist zwar physisch, aber partiell, und wird psychische Realität, eine andere Art des Lebens. Demgegenüber ist sie im Roman einmalig und total, jedoch dient sie einem Zweck, der Poesie. Dieses Opfer verstärkt also die weibliche Autorschaft. Diese Absicht unterstützt auch die Tatsache, dass zwischen *Malina* und dem von Theresa geschriebenen *Lebensbuch* grundlegende Parallelen bestehen (in beiden Fällen handelt es sich um eine geistige Biographie, in beiden Fällen steht eine namenlose weibliche Figur im Mittelpunkt, deren Weg zur Vereinigung mit einer transzendentalen Gestalt führt.)

Der *Malina*-Roman gerät aber auch zu dieser Tradition in Widerspruch: Bei Mystikerinnen hat die Verwundung eine lebenserhaltende Funktion (das ewige Leben zu gewinnen, für sich selbst und für Andere). Die Prinzessin aber verblutet im Hier und Jetzt, ihre Worte bleiben fragmentarisch und rätselhaft. Damit ist auch dieser Versuch, eine Deutung der Erzählung innerhalb des christlichen Opfertodes zu finden, gescheitert.

7. Schlussfolgerung. Die Rolle des Opfermotivs

Alle Metaphern werden also ad absurdum geführt, alle im Text evozierten Traditionen verwirrt. Kurz und knapp zusammengefasst: Alle Traditionen des Opfermotivs werden kritisch analysiert, das heißt aufgelöst. Das wird dann im *Traumkapitel* noch tiefer verdeutlicht. Diese Stelle des Romans stellt ja ein Pendant zur Kagra-Erzählung dar, wo die mörderischen Vorgänge der Träume ein Gegenentwurf zu der utopisch-poetischen Erklärung der Prinzessin sind. Bachmann hat sich über dieses Kapitel, das sie als ‚Herzstück ihres Romans‘ bezeichnet hat, geäußert: „Die ganzen Geschichten, die ausgespart werden, weil das Ich über sich nicht erzählen darf, die kommen in den Träumen vor. Etwa die Erklärung für seine Zerstörung.“⁴ Der Zusammenhang zwischen den beiden Texten ist ein so genannter Opferzusammenhang. Deshalb sind diese Stellen eigentlich auch Schlüssel zur *Todesarten*-Problematik. In den Alpträumen des zweiten Kapitels wird noch eine weitere Art des Opfers heraufbeschworen, das sinnlose Opfer einer mörderischen Tyrannei in der Geschichte. Schon am Anfang werden drei wesentliche Elemente eines Opfers ignoriert. Es gibt keine Zeit und keinen Ort mehr:

Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein [...] und es gibt kein Maß für die Unzeiten, in die, was niemals in der Zeit war, hineinspielt. [...] Es sind die Träume von heute Nacht.⁵

Das dritte Element, der Sinn des Opfers, wird von der Tochter ebenfalls in Frage gestellt. Damit wird in einem auch die Existenzberechtigung des Opfers fragwürdig. Darf man in diesem Fall eigentlich über ein Opfer sprechen? Das Bild, welches hier die Situation schildert, ist das Opfer-Täter-Verhältnis zwischen der Gott-Vater-Figur und seiner Tochter, und die geschichtlichen Verhältnisse sind die des NS-Regimes. Diese spezifische Verbindung von Literatur und Moral ist ein typisches Phänomen der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit. Das Historische, das Staatliche wird hier auf die Ebene des Familiären, des Subjektiven transponiert. Also im Motiv der Vaterfigur fallen zwei Modi der Befangenheit zusammen, ein historischer und ein subjektiver. Der Name des Schreckensortes, Auschwitz, wird nie in Bachmanns literarischen Texten erwähnt. Sie schreibt nicht über Auschwitz, sie schreibt durch Auschwitz hindurch. Auschwitz ist für diese Autorin in der Tat identisch mit der Stätte, an der Millionen von Juden ausgerottet wurden. Von dieser Katastrophe aber kann sie nur auf vermittelte Art schreiben. So wird dieser Name zur Chiffre von Vernichtung, von Verbrechen und Mord. Diese Perspektive

4 Zit. nach Weigel, Sigrid.: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003, S. 543.

5 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 181.

nimmt Ingeborg Bachmann im Traumkapitel als grundlegende Basis. Ihrer Meinung nach gilt nicht die konkrete Terrorherrschaft als Ursprung des Krieges, vielmehr sieht sie im Nationalsozialismus eine besonders barbarische öffentliche Variante eines ‚privaten Faschismus‘⁶ zwischen den Geschlechtern: „Du sagst Faschismus, das ist komisch. Ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten. [...] Aber das ist gut, denn irgendwo muß es ja anfangen [...]“⁷ So setzt Ingeborg Bachmann mittels Metaphorik den Genozid der Juden mit dem Jahrhunderte alten Genozid der Frau gleich. Deswegen sind diese zwei Motivformen des Opfers so gut vereinbar. Hier gibt es keine Spur mehr von der christlichen Opfertradition, denn dort findet man immer irgendwelche Formen der Absicht, hier aber nicht mehr. So kann dem Tod der Millionen von Juden, wie auch der Zerstörung der Tochter, kein Sinn zugeordnet werden. Nicht zufällig beziehen sich die Traumsequenzen direkt auf ein historisches Trauma, auf die Ausrottung des jüdischen Volkes durch die Nationalsozialisten. Es ist eine weitere totale Identifikation mit dem passiven Opfer der KZ-Lager. Im Roman schließt der übermächtige Vater die eigene Tochter in eine Gaskammer ein: „Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt [...]“⁸ Der Vater erscheint hier als ein Folterknecht. Er wird so ein Derivat Hitlers. Es lohnt sich, die Figur des Vaters in den Fokus unserer Aufmerksamkeit zu rücken. Er erscheint in den Traumbildern als eine allmächtige Vatergestalt, der das Ich beherrscht. Der Vater – ‚*der dritte Mann*‘, „der dritte Mörder des weiblichen Ich“⁹ – tritt in den unterschiedlichsten Rollen auf, er kontrolliert Wohnung, Gefängnis und Gaskammer, und er wird häufig als brutal und gewalttätig gezeigt. In der Opernszene hat er seiner Tochter keine Rolle geschrieben. Damit drückt der Vater ganz deutlich aus, dass sie in dieser Wirklichkeit nicht gehört werden kann und soll. Etwas Ähnliches wird durch die Szene ausgedrückt, in der er seiner Tochter die Zunge herausreißen will. Der Vater will sie einfach zum Verstummen bringen und damit zugleich auch zum Identitätsverlust. Der Vater erscheint auch als Mörder der Tochter, die von ihm verfolgt, beherrscht, misshandelt, vorgeführt, gedemütigt und in sexueller Abhängigkeit gehalten wird. In den Träumen steht das Ich in Todesangst einem Vater gegenüber, von dem, oder auf dessen Befehl hin, sie geblendet wird. Ihr sollen die Büchergestelle abgerissen, das Schreiben verboten werden. Sie wird ihrer Briefe beraubt, eingesperrt, mit Elektroschocks behandelt, sie muss für ihn

6 Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: Ingeborg Bachmanns *Todesarten-Zyklus* und das Thema Auschwitz. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin. Wien: Hora 1994, S. 114.

7 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 403.

8 Ebd., S. 182.

9 Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung, Hamburg: Junius 1997, S. 124.

arbeiten und immer wieder mit ihm schlafen. Das ist ein weiteres wichtiges Moment. Durch ihre uneindeutige sexuelle Beziehung zum Vater erscheint die Tochter auch unter einem weiteren Aspekt als Opfer. Indem die sexuelle Beziehung zum Vater mehrfach als Blutschande bezeichnet wird, wird sie als Phänomen einer Kontinuität zum Faschismus profiliert: „[...] es war das, er war es, es war Blutschande“.¹⁰ Das Wort ist bewusst gewählt. Dadurch dass Bachmann diese Vokabel als Bezeichnung des familiären Inzests verwendet, gibt sie dieser sexuellen Beziehung eine zusätzliche Konnotation. Das Wort Blutschande bezeichnet nämlich im Wörterbuch des Nazismus ein Verbot einer Beziehung „zum Fremden“, zu der niedrigen Rasse.¹¹ Anders gesagt, das Weibliche, das Ich, wird so niedrig bewertet wie das Judentum in den Augen der Nazis.

Nach dieser Analyse wurde wiederum klar, dass auch hier der Zusammenbruch des Erlösungsglaubens dargestellt wird. Zentrale Erlösungsmotive aus der Kagan-Erzählung werden völlig negiert. Der positiven Figur gegenüber steht hier ein Mörder-Gott. Gott und Teufel fallen zu einer einzigen Gestalt des Vaters zusammen. Der Glaube an den Gott der christlichen Tradition wird verleumdet: „*Gott ist eine Vorstellung!*“

Es gibt noch weitere verkehrte Parallelstellen: Den roten Blumen gegenüber stehen die Gräber der ermordeten Töchter; die utopischen Vorstellungen über die goldene Zeit werden durch nazistische Vorstellungen über das Tausendjährige Reich zerstört; statt der Sonntagsfreude kommen die Schrecken der Träume und der Abtransport von Juden in ein Vernichtungslager. Die Figur des möglichen Erlösers verschwindet: entweder ist er ertrunken (der Fremde), oder er bleibt einfach weg (Malina). Die Aussagen dieser Bilder weisen in dieselbe Richtung. Worauf wollte Ingeborg Bachmann mit der Zerstörung aller traditionellen Opfervorstellungen eigentlich hinweisen? Die Antwort können wir schnell finden, wenn wir die parallelen Anordnungen dieser intertextuellen oder außertextuellen Stellen des Werkes analysieren. Alle weisen das gleiche Schema auf. Es gibt immer einen idealen Ausgangszustand, dann erfolgt ein Bruch, dessen Folge eine chaotische Etappe ist, in der eine Erlöserfigur als mögliche Hilfe erscheint, am Ende steht aber ohne Ausnahme ein Todesfall, ein Mord oder ein Selbstmord. Die letzte hoffnungsvolle Station ist eine Vision, oder eine Prophezeiung über die Wiederherstellung des Ausgangszustandes auf einer höheren Stufe.

In diesem Schema steckt der Schlüssel für die Interpretation des Werkes, die sehr eng auch mit der Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann und mit ihrer *ars poetica* verbunden ist. Sie spürte genau, dass alle traditionellen Strukturen und Formen, die ihre Blütezeit in der Romantik gehabt haben, ihre Gültigkeit verloren haben und genauso keinen Sinn mehr haben, wie auch das Opfer in unserer rationalen Industriegesellschaft.

10 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 181.

11 Vgl. Weigel 2003, S. 541.

Ebenso ist in der Literatur die bisher gebrauchte Sprache überwunden, stattdessen hat der moderne Konstruktivismus die führende Macht übernommen. Dieser ist ein Neuanfang auf dem Gebiet der Sprache, der vor allem eine Reaktion auf die Ereignisse der beiden Weltkriege ist und mit der Rationalität der Mathematiker und Techniker begründet wird. Im Roman ist diese Richtung durch das männliche, rationale, intellektuellere Ich von Malina repräsentiert. Er braucht ja den weiblichen Anteil seines Ichs nicht, um gesellschaftlich anerkannt zu sein. Er zwingt die Ich-Erzählerin zum spurlosen Verschwinden. Als Gegengewicht sollte aber eine neue literarische Sprache entdeckt werden, eine mystische Sprache, die immer noch verborgen bleibt, die Hoffnung auf sie lebt aber: Es wird noch eine Zeit kommen, in der diese Sprache endlich zur Geltung kommen kann, in der die wahre Poesie wieder alles sagen kann, was ein Dichter aussagen möchte:

Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden von Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden ihre Schwielen und ihre Nöte vergessen [...] Ein Tag wird kommen, sie werden frei sein. [...] Es wird eine größere Freiheit sein, sie wird über die Maßen sein, sie wird für ein ganzes Leben sein.¹²

Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden [...]¹³

[...] wir werden aufhören zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein.¹⁴

12 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 121.

13 Ebd., S. 136.

14 Ebd., S. 141.

Ingeborg Bachmanns *Enigma*-Gedichte und das Barockrätsel des Nürnberger Dichterkreises

1. Einleitung

Die Abhandlung sucht vor allem nach Antworten auf die Frage: Welcher Zusammenhang besteht zwischen den *Enigma*-Gedichten Ingeborg Bachmanns und der Gattung des Rätsels, wie sie vom Nürnberger Dichterkreis (dem Löblichen Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz¹) gepflegt wurde?² Weiterhin soll geklärt werden, auf welche Art und Weise Ingeborg Bachmann auf dieses traditionsreiche Genre des Rätsels zurückgreift. Die Zielsetzung lautet also, durch Aufdeckung gattungsintertextueller Zusammenhänge das Genre des barocken Enigmas und die in der letzten Poesieschaffensperiode Ingeborg Bachmanns entstandenen *Enigma*-Gedichte unter kulturwissenschaftlichem Aspekt zueinander in Beziehung zu setzen. Die Materialgrundlage bilden sowohl das Gedicht *Enigma*, das vermutlich zwischen 1966 und 1967 als Neufassung des Gedichtes *Auf der Reise nach Prag* entstanden ist und zusammen mit den Gedichten *Prag Jänner 64* und *Keine Delikatessen* in der von Hans Magnus Enzensberger herausgegebenen Zeitschrift *Kursbuch 15* im November 1968, also noch zu Lebzeiten der Dichterin publiziert wurde, als auch die im Nachlass aufgefundenen, zwischen 1962 und 1964, oder auch später verfassten *Enigma*-Gedichte, die von Bachmann nicht zur Veröffentlichung vorgesehen waren, jedoch in einem von den Familienmitgliedern herausgegebenen Band zugänglich gemacht wurden.³

- 1 Volker Schupp hebt hervor, dass die Gründung der Nürnberger Sprachgesellschaft „sogar mit bukolischen Rätselwesen zusammenhängen“ dürfte. – In: Schupp, Volker (Hg.): *Deutsches Rätselbuch*. Stuttgart: Reclam 1972, S. 411.
- 2 Ute Maria Oelmann wählt zum Ausgangspunkt ihrer Abhandlung auch eine Gattungsproblematik: Sie stellt nämlich die Frage, ob die Begriffspaare 'lyrisch/episch', 'lyrisch/narrativ' und 'nicht erzählend/erzählend' im Bachmannschen Werk getrennt werden können. Oelmann, Ute Maria: *Lyrisches Sprechen und narratives Sprechen im Werk der Ingeborg Bachmann*. In: Götttsche, Dirk / Ohl, Hubert (Hg.): *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Internationales Symposium Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 55.
- 3 Bachmann, Heinz / Moser, Christian / Moser, Isolde (Hg.): *Ich weiß keine bessere Welt*. Unveröffentlichte Gedichte. München / Zürich: Piper 2000, S. 112; 155; 156f.

1.1. Forschungsstand

In den bisher vorliegenden Untersuchungen wurden die Barockbezüge im Bachmannschen Werk in relativ geringem Maße besprochen. In der mir bekannten Forschungsliteratur bieten die Bachmann-Monographie Hans Höllers⁴, der Beitrag von Erich Fried⁵, Fabrizio Cambi⁶, Peter Beicken⁷ und Barbara Agnese⁸ explizite Hinweise auf Bezugspunkte zum Barock, und zwar vor allem im Gedicht *Böhmen liegt am Meer*. Höller erwähnt die Parallelität zum „Alexandriner-Vers der barocken Vanitas-Gedichte“, ohne diese detailliert zu entfalten, Fried verbindet das Gedicht motivisch mit Shakespeares *Wintermärchen*. Relativ detailliert erläutert den Barockaspekt des Gedichtes in seinem Beitrag Cambi, während Beicken die Wirkung des Shakespeareschen Werkes *Wintermärchen* auf *Böhmen liegt am Meer* relativ kurz zusammenfasst. Agnese erforscht Shakespearesche Elemente im Bachmannschen Oeuvre, besonders in den Werken *Böhmen liegt am Meer* und *Malina*. Shakespeare-Untersuchungen im Bachmannschen Gedicht *Böhmen liegt am Meer* werden anhand des expliziten Hinweises der Dichterin (Ingeborg Bachmann in Rom, im Juni 1973) initiiert. Außer den oben erwähnten werden keine weiteren Werke Bachmanns in barockbezügliche Untersuchungen einbezogen, deshalb bietet sich die Gelegenheit an, nach Verknüpfungspunkten zum Barock in den *Enigma*-Gedichten zu suchen. Die bisher unveröffentlichten Gedichte wurden noch keiner literarischen Analyse unterzogen.

1.2. Die Anwendung der von Gérard Genette herausgearbeiteten Systematik von Titel- und Gattungsangaben auf die *Enigma*-Gedichte

Die Genettesche Paratexttheorie bietet sich als methodologische Grundlage für die Analyse der Bachmannschen *Enigma*-Gedichte deshalb besonders an, weil in diesen Dichtungen Gattungsangabe bzw. Titel sonderlicherweise zusammenfallen. Nach Genette⁹

4 Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999, S. 129.

5 Fried, Erich: Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land. Zu Ingeborg Bachmanns Böhmen-Gedicht. In: Über Ingeborg Bachmann. Anmerkungen zu ihrem Gedicht *Böhmen liegt am Meer* und ein Nachruf. Berlin: Friedenauner Presse 1983, S. 5-14.

6 Cambi, Fabrizio: Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort. *Böhmen liegt am Meer* (1964-66). In: Kucher, Primus-Heinz / Reitani, Luigi (Hg.): „In die Mulde meiner Stummheit leg ich ein Wort...“ Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2000, S. 243-252.

7 Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München: C.H. Beck 1988, S. 154.

8 Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen 1996, S. 251-270.

9 Genette, Gérard: Paratexte. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Campus 1989, S. 9-21.



präsentiert sich ein literarisches Werk vor der Öffentlichkeit oft in Begleitung gleichfalls verbaler, schriftlich materialisierter Konstituenten wie Titel- und Gattungsangabe. Diese Beiwerke werden von ihm Paratexte genannt. Genette schreibt den Paratexten sowohl eine innere textkonstituierende als auch eine äußere Übergangsposition bzw. eine rezeptionsfördernde Funktion zu. Es werden von ihm räumliche, zeitliche, stoffliche, pragmatische und funktionale paratextuelle Charakteristika in Betracht gezogen. Auf der Grundlage dieser Eigenschaften können die Titelangaben *Enigma* der Bachmannschen Gedichte folgendermaßen bezeichnet werden. Sie sind spezieller Art, weil sie gleichzeitig die Position und Funktion des Titels und die der Gattungsangabe erfüllen.

Die Titelangaben sind im Umfeld der Gedichte sich befindende Peritexte. In zeitlicher Dimension sind die *Enigma*-Titel anthume Peritexte, insofern sie zu Lebzeiten des Autors entstanden. Wenn man aber der originellen Definition von Alphonse Allais¹⁰ folgt, sollten die zwei bisher unveröffentlichten *Enigma*-Gedichte als posthum bezeichnet werden. Stofflich sind die Titel verbale Paratexte. Da in diesem Fall Titel und Gattungsangabe zusammenfallen, können die Titelangaben – nach dem durch Genette erweiterten „faktischer Paratext“-Begriff – als faktisch betrachtet werden. Der pragmatische Status der Paratexte besteht in der Kommunikationssituation: Er hängt vom Adressanten und Adressaten, von der Autorität und von der illokutiven Wirkung der Mitteilung ab. Der Adressant der Paratexte (Titel) ist die Autorin. Als Adressaten wird im veröffentlichten *Enigma*-Gedicht Hans Werner Henze, in den unveröffentlichten Gedichten die Öffentlichkeit bezeichnet. Im ersten Fall spricht man über einen privaten Paratext, im zweiten über öffentliche Paratexte. Alle drei Titel werden von der Autorin offen einbekannt und die Verantwortung von ihr für alle drei getragen, so nennt man alle drei *Enigma*-Titel offizielle Paratexte. In Hinsicht auf die illokutorische Wirkung der Paratexte vertritt Genette die Meinung, dass es sich bei Gattungsangaben meistens um den Ausdruck einer Absicht oder einer auktorialen Interpretation, um eine Verpflichtung von Seiten des Autors oder um einen Ratschlag, sogar eine Anweisung an den Leser handelt. Meines Erachtens können aber die Gattungsangaben und der Titel *Enigma* auch als reine Information gelten. Was die funktionale Eigenschaft der Paratexte anbelangt, lässt sie sich nicht theoretisch und in statischen Begriffen beschreiben. Da die Funktionen der Paratexte heterogen sind, müssen sie je nach Gattungen differenziert erläutert werden. Jedoch wird von Genette versucht, durch die Zitierung Grivels und Hoeks¹¹ drei wesentliche Paratextfunktionen – Werkidentifizierung, Inhaltswiedergabe, Verführung des Publikums – festzustellen. Die Gattungsangabe kann sich sowohl auf die Form des literarischen Werkes als auch auf dessen Inhalt, oder gleichzeitig auf beide beziehen. Im

10 Alphonse Allais bezeichnet als anthume Paratexte seine zu seinen Lebzeiten in Buchform veröffentlichten Werke. Ebd., S. 13.

11 Ebd., S. 77.

Gegensatz zum Terminus „thematischer Titel“ werden von Genette für die Gattungsangaben „formaler oder Gattungstitel“ verwendet. Im Falle der *Enigma*-Gedichte beinhalten die Titel keine Information über die Form der Gedichte, lediglich über ihren Inhalt, deshalb können sie meines Erachtens als thematisch bezeichnet werden. Genette untersucht die Gattungsangaben in einem selbstständigen Unterabschnitt, er beschreibt sie als „mehr oder weniger fakultatives und autonomes Anhängsel des Titels und definitionsgemäß rhematisch“¹², wegen der inhaltlichen Anspielungen können die Gattungstitel der *Enigma*-Gedichte auch als thematisch aufgefasst werden. Letzten Endes besteht keine wirkliche Opposition zwischen der konkurrierenden thematischen und rhematischen Titelfunktion: Genette vereinigt beide zur deskriptiven Funktion.

Wenn eine Titelangabe aus der Triade Titel – Untertitel – Gattungsangabe besteht, könnten die bisher unveröffentlichten einteiligen Titel *Enigma* formal sogar als unvollständig bezeichnet werden, sie erfüllen aber eine Doppelposition und -funktion, indem sie autonom Titel und Gattungsangaben sind. Das Gedicht *Enigma* verfügt aber über einen Untertitel: Titel und Gattungsangabe fallen also zusammen, auch wird die Titelangabe mit einem Untertitel vervollständigt.

Mithilfe der Genetteschen Begriffe können die Titelangaben auch der barocken Rätsel beschrieben werden. In Hinsicht auf die Titelangabe der Rätsel können meiner Gliederung nach abwechslungsreiche und differenzierte Erscheinungsformen klassifiziert werden: Volksrätsel mit/ohne nachträgliche Titel/Gattungsangabe (z.B. in einem Sammelband), bzw. Kunsträtsel mit/ohne Titel/Gattungsangabe. Die Charakterzüge variieren je nach Kategorien, jedoch lassen sich gemeinsame Merkmale erkennen. Räumlich sind alle Titel/Gattungsangaben Peritexte. Zeitlich sind die Titelangaben bei den Kunsträtseln anthum, bei den schriftlich fixierten Volksrätseln posthum. Stofflich sind alle gedruckten Rätsel (auch die mündlich tradierten) verbal. Der pragmatische Status besteht aus folgenden Merkmalen: Der Adressant der Paratexte (Titel) ist bei den Kunsträtseln der Autor, bei den Volksrätseln der Herausgeber des Sammelbandes. Illokutorisch reizen die Gattungsangaben den Leser zur Lösung des Rätsels an. Die die Lösung des Rätsels angehenden Titel sind thematisch. Der Adressat ist entweder die Öffentlichkeit (öffentliche Paratexte) oder privat (*Rätsel an eine Braut*). Von der Triade Titel – Untertitel – Gattungsangabe ist entweder der erste oder der dritte Teil präsent, deshalb können diese Titelangaben als unvollständig bezeichnet werden.

12 Ebd., S. 94.

2. Das Genre des Rätsels im Nürnberger Dichterkreis

Im Barock erlebte das Rätsel eine Blütezeit, besonders im gesellig unterhaltenden Rahmen des Nürnberger Dichterkreises nahm es eine dominierende Position ein. Die Nürnberger machten bevorzugt Gebrauch von poetischen Spielformen. Das Zeitalter des Barock brachte dem literarischen Rätsel neue Impulse, es „war als Sprachspiel bei prominenten Vertretern der Sprachgesellschaften beliebt, in deren Schriften erstmals auf Deutsch über die Poetik des Rätsels reflektiert wurde.“¹³ Im Artikel werden die Namen von Harsdörffer und Schottel erwähnt, ohne wörtlich auf den Nürnberger Kreis hinzuweisen. Das Genre des von der Nürnberger deutschen Dichtervereinigung als gesellige Belustigung gepflegten Rätsels weist Gemeinsamkeiten mit der Metapher¹⁴, mit der Allegorie, mit den Gattungen Epigramm, Concetto (Sinnbegriff) und Emblem auf, indem zu ihrer Auslegung, Sinnesentfaltung und Enträtselung Scharfsinn (Ingenium) unentbehrlich ist.

Georg Philipp Harsdörffer¹⁵ verfasste 100 Rätsel für die Zugabe Simson zu seiner Lehrgedichtssammlung *Nathan und Jotham* (1650-1651). In *Poetischer Trichter*, der Poetik Harsdörffers, ist der Unterabsatz 363 diesem Genre gewidmet. Das Rätsel wird von ihm dort definiert als „eine tunkle Frag in einer Gleichniß/ oder verblühten Beschreibung“, als eine „verborgene / nachsinnige / verstellte / listige / lustige / mit fremden Farben übermalte / geheime / die Oedipus auflösen kan/die verknüpfte / geschlossene / verdeckte Frage.“¹⁶ Harsdörffer behandelt ausführlich die verschiedenen Arten der Gleichnisse (Allegorie, Metapher, Vergleich, dichterisches Bild, Sinnbild). Mathilde Hain¹⁷ erwähnt, dass Harsdörffer als Beispiel zwölf in deutschen Versen nachgebildete

13 Bismark, Heike / Tomasek, Tomas: „Rätsel“. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literatur. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin / New York: Gruyter 2003, S. 213f.

14 Peter Grzybek untersucht in seiner Abhandlung die Metaphorizität des Rätsels aufgrund von Aristoteles (Poetik, Kapitel 22; Rhetorik III,3), E. Rollands, Potter, Todorov und Georges / Dundes. Grzybek, Peter: „Überlegungen zur semiotischen Rätselforschung“. In: Eismann, Wolfgang / Grzybek, Peter (Hg.): Semiotische Studien zum Rätsel. Simple Forms Reconsidered II. Bochum: Studienverlag Dr. Norbert Brockmeyer 1987, S. 1-21; über die Beziehung zwischen Metapher und Rätsel s. Tomasek, Tomas: *Das deutsche Rätsel im Mittelalter*. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 31-39.

15 Gunther E. Grimm betont, dass Harsdörffer – der formal-artistischen Richtung folgend – den Concetti-Stil, die überfrachtete Bildersprache, die Lautmalereien, Figuren- und Tropen-Fülle in die deutsche Pastoral-Dichtung übertrug. Grimm, Gunter E.: *Die Suche nach der eigenen Identität. Deutsche Literatur im 16. und 17. Jahrhundert*. In: Wischer, Erika (Hg.): *Propyläen. Geschichte der Literatur: Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt*. Bd. 3. Renaissance und Barock: 1400-1700. Berlin: Propyläen-Verlag 1988, S. 355.

16 Harsdörffer, Georg Philipp: *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst /ohne Be-
huf der Lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugiessen. Drei Teile in einem Band. Reprogr.
Nachdr. der Ausgabe Nürnberg 1648-1653*. Hildesheim / New York: Georg Olms 1971, S. 384f.

17 Hain, Mathilde: *Rätsel. Realiabücher für Germanisten. Abteilung Poetik*. Stuttgart: J. B. Metzler-

Rätsel des Symposius (Nr. 96, 14, 2, 22, 7, 3, 6, 40, 43, 45, 58, 89) anführt, ohne ihn zu nennen. Tomas Tomasek betont in Bezug auf den *Poetischen Trichter*, dass Harsdörffer auf die Vorbedingung der Verschlüsselungsdichte (relative Transparenz) und Erratbarkeit der Rätsel Wert legt.¹⁸ Das Rätsel wird von Harsdörffer nach den Quellen klassifiziert (zweideutige Worte, Buchstaben, Silben, Gleichnisse, zu gegensätzlichen Kategorien gehörende Begriffe, relativ weniger bekannte Stellen der Bibel) und durch ein verbal veranschaulichtes Emblembild „einer schwarzbraunen/lieblichen und mit eine Schleyr bedeckten Weibsperson“¹⁹ bezeichnet. Im ersten Teil der *Frauenzimmer Gesprächspiele*²⁰ wird statt der Bezeichnung und Klassifizierung auf die Funktion des Rätsels besonders Wert gelegt: Es dient zur Delectatio, Belustigung, vertreibt die Einsamkeit, gilt als Mittel gesellschaftlicher Unterhaltung.

Im locker angeordneten, Wettgesänge, Gedichtvariationen und Rätsel vereinigenden Schlussteil des *Pegnesischen Schäfergedichtes* von Harsdörffer, Birken und Klaj (1644-1645) sind Rätsel allerlei Arten zu finden: Bilderbuchstaben (als Emblembilder), Logograph, Rätsel ohne Titel und mit dem Genre verwandte Frageime.²¹

Justus Georg Schottel, der unter dem Namen Fontano 1645 von Harsdörffer als zehntes Mitglied in den Pegnesischen Blumenorden aufgenommen wurde, und dessen Sprachtheorie für die Dichter des Nürnberger Kreises große Bedeutung hatte, hob in der vierten Lobrede von der Teutschen HauptSprache den geheimnisvollen Charakter der Sprache mehrmals hervor.²² Dieser Gedanke kommt auch bei Johann Klaj vor.²³ Aus diesem Charakterzug resultiert, dass die Sprache ein geeignetes Mittel für die Verfassung von Rätseln ist. Schottel unterschied voneinander Rätsel (*Ænigmatibus*), Sinnbild (*Emblema*), heilige Bildereien (*Hieroglyphicis*), Denksprüche (*Symbolis*), Sprüche oder Lehrsprüche (*Sententiis, dictis*), Bildnisse (*Imaginibus*), Wappen/Fahnenbilder (*Insignibus*), Gemahlte (*Picturis*), Schildereien, Stemmata (*Insignia*) *Picturae*, Sprich-

sche Buchhandlung 1966, S. 33.

18 Tomasek, Tomas: Das deutsche Rätsel im Mittelalter. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 13.

19 Harsdörffer 1971, S. 386.

20 Harsdörffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächspiele. Hg. von Irmgard Böttcher. I. Teil. Tübingen: Niemeyer 1968, S. 184-194.

21 Harsdörffer, Georg Philipp / Birken, Sigmund v. / Klaj, Johann: Pegnesisches Schäfergedicht 1644-1645. Hg. von Klaus Garber. Tübingen: Niemeyer 1966, S. 28-30.

22 „Unter einem jeden Teutschen Buchstabe und Worte/sagt Ikelsamer in seiner Teutschen Grammatic, ist nicht weniger eine tieffe Geheimniß verborgen. [...] Daher Ikelsamer sagt/daß kein Wort in der gantzen Sprache sey/das nicht seinen Namen von seinem Ambte/aus einer sonderlichen Geheimniß und Bedeutung habe.“ In: Schottelius, Justus Georg: Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HauptSprache 1663; hg. von Wolfgang Hecht. I. Teil. Tübingen: Niemeyer 1967, S. 59f; vgl. S. 74; 76.

23 „weil kein Wort in Teutscher Sprache ist / das nicht dasjenige / was es bedeute / worvon es handele / oder was es begehre / durch ein sonderliches Geheimniß außdrücke [...]“. In: Klaj, Johann: Redeatorien und Lobrede der Teutschen Poeterey. Hg. von Conrad Wiedemann. Tübingen: Niemeyer 1965, S. 398.

wörter (Proverbiis, adagiis).²⁴ Es wurde als „eine dunkle Rede/die als unvernünftig und vielsinnig vorkommt“²⁵ definiert. Den Teil Lib. III. Cap. XXII. 3. widmete er den Rätselreimen (Carmen Ænigmaticum). Seine andere Definition lautet: „Ein Rätselreim (Carmen Ænigmaticum) ist ein Reimgedichtlein/ darin eine dunkle Frage zuerrathen oder zuersinnen wird vorgestellt/ und kan nach belieben auf allerhand Art gesetzt und angebracht werden.“²⁶ In diesem Unterabschnitt wird vom Rätselreim das Wortgriffein (Logogriphus) als eine seiner Untergattungen unterschieden: „des Rätselreimes dunkle Andeutung auf einen Sinn und volle Meynung; des Wortgriffeins Andeutung aber/ auf ein Wort / oder eine oder mehr Sylben oder Letteren gerichtet sey“²⁷. Eine mit der Rätselgattung verwandte Gattung sind die aus Fragen und Antworten bestehenden Frageime (Rhythmi responsorii).

3. Ingeborg Bachmanns Beziehung zur Literaturtradition

Über ihre Beziehung zur älteren Literatur äußerte sich Bachmann in ihrer ersten Frankfurter Vorlesung (*Fragen und Scheinfragen*) am 11. November 1959:

Zeitlos freilich sind nur die Bilder. Das Denken, der Zeit verhaftet, verfällt auch wieder der Zeit. Aber weil es verfällt, eben deshalb muß unser Denken neu sein, wenn es echt sein und etwas bewirken will. Es wird uns nicht einfallen, uns an die Ideenwelt der Klassik zu klammern oder an die einer anderen Epoche, da sie nicht mehr für uns maßgeblich sein kann; unsere Wirklichkeit, unsere Streite sind andere geworden. Wie strahlend auch einzelne Gedanken aus früherer Zeit auf uns kommen, wenn wir sie zu Zeugen rufen, so tun wir es zur Unterstützung unserer Gedanken heute.²⁸

bzw. in der fünften und letzten Vorlesung (*Literatur als Utopie*) am 24. Februar 1960:

So ist die Literatur, obwohl und sogar weil sie immer ein Sammelsurium von Vergangenem und Vorgefundenem ist, immer das Erhoffte, das Erwünschte, das wir ausstatten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen – so ist sie ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen. Unser Verlangen macht, daß alles, was sich aus Sprache schon gebildet hat, zugleich teilhat an dem, was noch nicht ausgesprochen ist, und unsere Begeisterung für bestimmte herrliche Texte ist eigentlich die Begeisterung für das weiße, unbeschriebene Blatt, auf dem das noch Hinzuzugewinnende auch eingetragen scheint. [...] Aber die Literatur ist ungeschlossen, die alte so gut wie die neue, sie ist ungeschlossener als jeder andere Bereich – als Wissenschaften, wo jede neue Erkenntnis die alte überrundet –, sie ist ungeschlossen, da ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt.²⁹

24 Schottelius. II. Teil. 1967, S. 1105; 1109.

25 Ebd., S. 1109.

26 Ebd., S. 985.

27 Ebd., S. 985.

28 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 195.

29 Ebd., S. 258-259.

Bezeichnungen der alten Literatur als „Gedankenstütze“ und „offener Schaffensraum“ sind auch für Bachmanns *Enigma*-Gedichte von besonderer Gültigkeit. Sie öffnet die Texte ihrer *Enigma*-Gedichte zur älteren Literatur hin, indem sie als Gelehrtenrichterin³⁰ durch bewusste Themenwahl auf die alte Tradition der Rätselgattung – bereits das Wort *Enigma* trägt die Tradition in sich – zurückgreift. Aus gattungsgeschichtlicher Sicht knüpft sie durch diese bewusste Themen- und Gattungswahl – gewollt oder ungewollt – notwendigerweise an eine alte literarische Tradition an. Dank ihrer germanistisch-philosophischen Studien und ihrer Wohlbelesenheit hatte sie höchstwahrscheinlich gründliche Kenntnisse über die Barockliteratur und gewann vielleicht auch Einsicht in die barocke Rätseltradition.

3.1. Die Funktion der *Enigmen*

Die Beziehungen zwischen den Bachmannschen *Enigma*-Gedichten und den Barockrätseln des Nürnberger Dichterkreises werden im Folgenden an konkreten Beispielen veranschaulicht. Dabei wird aus dem Oeuvre neben dem bekannten *Enigma*-Gedicht auch zwei wenig bekannte Werke aus der Reihe der posthum publizierten herangezogen.

ENIGMA

Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi

Nichts mehr wird kommen.

Frühling wird nicht mehr werden.

Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.

Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen
wie „sommerlich“ hat –
es wird nichts mehr kommen.

Du sollst ja nicht weinen,
sagt eine Musik.

30 Die Bezeichnung basiert auf biographischen Angaben: Nach Germanistik- und Philosophiestudien in Innsbruck und Wien reichte sie ihre Dissertation über *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* 1949 ein. Gleich nach der Promotion vertritt sie 1950 eine Assistentenstelle am Philosophischen Seminar der Universität Wien. 1955 widmete sie sich in Klagenfurt der Lektüre lateinischer Klassiker wie Catull, Vergil, Horaz und Properz. Die antiken Lektüren Ingeborg Bachmanns sind sowohl in Hinsicht auf die zur Antike zurückgreifende Rätseltradition als auch auf die auf der antiken Literatur fußende Barockliteratur von höchster Wichtigkeit. 1959-1960 hielt Bachmann die fünf Frankfurter Vorlesungen als Poetikdozentin an der Universität Frankfurt am Main.

Sonst
sagt
niemand
etwas.³¹

ENIGMA

So stürben wir, um ungetrennt,
dessen uns zu erinnern nicht mehr,
was niemand trennen kann. Die Kunst,
ein schmutziges Geschäft
mit den Worten, es wird honoriert werden,
einmal lag ich am Waldrand
und hielt ein paar bekritzelte Seiten
für rein und absolut, sie waren es auch.
Ich bin wieder so weit, seit ich
sehe, was sie treiben mit den Worten.
für den lieben Gott, das heißt für die Wiese
und Ameisen und Mückenschwärme, für absolut
zulässig.
Die kleinen Bisse haben mich nicht gestört.³²

ENIGMA

So früh schon Abend, und so spät noch Morgen,
immer dunkelts ins Zimmer herein,
Schnee, Nebel als Grund, wievielter Winter schon?³³

Das Genre des Rätsels erfüllte auch³⁴ in der Praxis des Nürnberger Dichterkreises eine gesellschaftsbildende, soziale Funktion. Es diente als Mittel geselliger Vergnügung, geistvoller Unterhaltung und angenehmen Zeitvertreibe. Durch das von ihm hervorgerufene freudensreiche gemeinsame Erlebnis trug es zur Entstehung von Gemeinschaftsbewusstsein bei: „Das ist leicht / und glaube ich nicht / daß fast jemand unter allen Gelehrten † gewesen/welcher sich nicht mit solchen Erfindungen zuweilen belustiget habe. [...] Weil uns nun F. Julia so lang in der Einsamkeit verweilet / wollen wir ihr auch etliche Raetsel aufgeben [...]“³⁵

31 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 171.

32 Bachmann / Moser / Moser 2000, S. 112.

33 Ebd., S. 155.

34 Die lösbaeren Rätsel erfüllten von Anfang an auch gesellig-soziale Funktionen.

35 Harsdörffer 1968, S. 187., 191.

Im Gegensatz zu dieser konstruktiven Funktion dient die Rätselgattung *Enigma* bei Ingeborg Bachmann als Ausdrucksmittel ihrer Selbstisolierung von der dichterischen Existenz: „Nichts mehr wird kommen, [...] es wird nichts mehr kommen, [...] Sonst sagt niemand etwas.“ Sowohl auf die in der Natur lebensspendende und von befruchtender Kraft geprägte Jahreszeit „Frühling“ muss in der Folge verzichtet werden, als auch auf den blütevollen, die Vollständigkeit des Lebens symbolisierenden „Sommer“, sogar auf alles, was mit dieser letzten Jahreszeit auch nur ein wenig („sommerlich“) zu tun hat; beide Jahreszeiten verweisen auf die fruchtbringende poetische Schaffensperiode Bachmanns. Die Meinungen unterscheiden sich darüber, ob Bachmann mit diesem Gedicht vom poetischen Schaffen wirklich Abschied nehmen wollte. Ute Maria Oelmann plädiert für die These des radikalen, endgültigen Verzichts auf die Dichtung, was sie mit dem Zerschneiden der Gedichtform belegt.³⁶ Peter Beicken interpretiert das Gedicht als „Abgesang vor dem endgültigen Verstummen der Lyrikerin“³⁷. Hans Höller referiert auf ähnliche Weise über ein Verlorenheitsgefühl, das den letzten Gedichten zu entnehmen ist.³⁸ Kurt Bartsch dagegen negiert die Theorie von Bachmanns Absage an die Literatur: Seines Erachtens verweigert Bachmann die ästhetischen *l'art pour l'art*-Tendenzen, nicht das Dichten.³⁹

In Übereinstimmung mit Peter Beicken und Hans Höller plädiere ich für den Bachmannschen Ausdruck der lyrischen Verstummung. Die möglichen Einzelphasen dieses Verstummungsprozesses sind im Gedicht *Enigma/So stürben wir* am eindeutigsten nachzuvollziehen. Ingeborg Bachmann war von der Dichtung ihrer Zeit enttäuscht („die Kunst als schmutziges Geschäft“) und auch von ihren Vertretern („seit ich sehe, was sie treiben mit den Worten“), bezweifelte den Wert ihrer eigenen dichterischen Leistung („ein paar bekritzelte Seiten“) und verlor den einstigen Glauben an den absoluten Wert des lyrischen Schaffens („einmal [...] hielt ein paar bekritzelte Seiten für rein und absolut“). Letzten Endes wurde die wirkliche Idealität des dichterischen Schaffens vernichtet („sie waren es auch“). Der Ort dieser Schritte ist der Waldrand, der selbst eine Ausgestoßenheit – in dieser Beziehung aus der Dichtkunst – symbolisiert. Die Schmerzlosigkeit gegen Ameisenbisse und Mückenstiche kann auf einen fast toten Zustand Bachmanns als Lyrikerin hinweisen.

Das Gedicht *Enigma / So früh schon Abend* nimmt eine Übergangsposition zwischen dem traditionellen und dem modernen Rätsel ein. Bei der ersten Lektüre scheint es aus drei traditionellen Rätseln zu bestehen:

36 Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günther Eich, Paul Celan. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1983, S. 74; 77.

37 Beicken 1988, S. 153.

38 Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum *Todesarten*-Zyklus. Frankfurt am Main: Athäneum 1987, S. 182.

39 Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1988, S. 67; 129.

1. „So früh [ist es] schon Abend, und so spät [ist es] noch Morgen“;
2. „Immer dunkelts ins Zimmer herein“ und ein 'Zahlenrätsel':
3. „wievielter Winter schon?“.

Auf das erste 'Rätsel' – aus dem Zusammenhang des Gedichts herausgelöst gelesen – ergeben sich zwei mögliche Antworten: Herbst und Winter. In der dritten Zeile wird die 'Lösung' „Winter“ belegt, doch hat durch „Nebel“ auch die Lösung 'Herbst' eine gewisse Daseinsberechtigung. Die Dauerhaftigkeit der Dunkelheit des Zimmers löst das 'zweite' Rätsel aus den traditionellen Rätselarten heraus und verleiht ihm einen existentiellen Charakter. „Immer dunkelts ins Zimmer herein“ kann auf äußere und innere Umstände bzw. Mängel hindeuten, die Bachmann zum Dichten unfähig machen. Die Frage „wievielter Winter schon“ lässt darauf schließen, dass der Verzicht auf das dichterische Schaffen aller Wahrscheinlichkeit nach schon sehr lange andauert, sodass die Dichterin es nicht einmal mehr versucht, darauf eine Antwort zu finden. „Schnee“, „Nebel“ und „Winter“ verweisen auf eine ebenso unfruchtbare künstlerische Periode wie das anthem veröffentlichte *Enigma*-Gedicht.

Im Brennpunkt der untersuchten *Enigma*-Gedichte Ingeborg Bachmanns stehen Fragen der dichterischen Existenz, genauer das Scheitern als Dichterin, folglich können sie spielerisch, mittels geistreicher Erfindungskraft nicht aufgegriffen und enträtselt werden. Diese Lösungslosigkeit ist auch allgemein für die Moderne charakteristisch. Im Barock ist die Welt noch erklärbar, Probleme können noch eindeutig definiert werden – in der Moderne nicht mehr. Einerseits richtet sich Bachmann nach der literarischen Tradition, andererseits bricht sie damit gleichzeitig, weil diese in der Moderne nicht fortzusetzen ist. Da es für sie bzw. in ihrer Epoche keine Lösungen existieren, kehrt sie als Vertreterin der Moderne die Funktion des Enigmas um und verrät die Wirklichkeit. Die moderne Welt und Wirklichkeit sind rätselhaft, enigmatisch, folglich können sie mit Hilfe von Worten nicht erfasst werden. An diesem Punkt übernimmt in dem Hans Werner Henze gewidmeten Gedicht die Musik die Rolle der Worte.

3.2. Die Musizität der Enigmen

Die Musizität der literarischen Werke hatte im Zeitalter des Barock eine bloße Ausschmückungs- und Untermalungsfunktion. Im Gedicht *Enigma* spielt die Musik eine viel wichtigere Rolle. Die enge Beziehung des früher publizierten *Enigma*-Gedichts zur Musik wird explizit und implizit ausgedrückt. Explizit kommt die Bedeutung der Musik im Untertitel zum Ausdruck. Das Gedicht ist nämlich dem Komponisten Hans Werner Henze gewidmet, mit dem Bachmann zwischen 1955-1965 im lebendigen Dialog stand und über ein Jahrzehnt kontinuierlich zusammenarbeitete. Nach einer Kommentar-No-

tiz der Dichterin ist das Gedicht „eine Antwort auf die Ariosi, meraviglioso fior del nostro mare“, auf Henzes Stück *Arioso* (1963) mit Vertonungen von Tasso-Gedichten (*Qual rugiada o qual pianto; Compianto; Maraviglioso fior del vostro mare; Deh, vien, Morte soave*). Implizit enthält das Gedicht eine Anspielung auf den von einem Frauenchor gesungenen 5. Satz der 3. Sinfonie von Gustav Mahler: „Du sollst ja nicht weinen, sagt eine Musik.“ Implizit ähneln die letzten vier Gedichtzeilen des fragmentartig zerbrochenen Satzes: „Sonst – sagt – niemand – etwas“ Glockenläuten.

Die Rolle der Sprache wird in *Enigma* von der Musik übernommen. Bachmann präsentiert sie verschlungen mit der Dichtung: „Musik und Dichtung haben nämlich eine Gangart des Geistes. Sie haben Rhythmus in dem ersten, dem gestaltgebenden Sinn. [...] Musik und Wort [...] eine Liebe, ein Eingeständnis [...] halten die Toten wach und stören die Lebenden auf [...]“⁴⁰. Nach Corina Caduff vollzieht sich im Gedicht *Enigma* „die Poetisierung von Musik im literarischen Text“ eine These, die sie mit dem obigen Zitat aus dem Essay *Musik und Dichtung* (1959) belegt.⁴¹ Die „intertextuelle Berührung von Musik und Literatur vollzieht sich über das gesamte Werk verstreut auf unterschiedlichen, zunächst zufällig oder bloß spielerisch erscheinenden und doch bei näherer Betrachtung streng komplementär aufeinander bezogenen Feldern.“⁴² Was Bachmann mit Hilfe von Worten nicht ausdrücken konnte, deutete sie mit Musik an. Die Musikalität verbirgt also bei ihr das eigentliche Thema, sie fungiert als Verrätselungsmittel.

4. Zusammenfassung

Ingeborg Bachmann greift auf die barocke Rätseltradition zurück, aber sie verkehrt ihre ursprüngliche Funktion ins Gegenteil. Die in den früheren Epochen zur Unterhaltung dienende Gattung und das begleitende Mittel der Klangmalerei werden bei Bachmann dazu gebraucht, Lebenskrise, dichterische Krise und Liebeskrise zum Ausdruck zu bringen. Auf diese Weise werden also die unlösbaren existenziellen Rätsel in die Traditionsfolge der Nürnberger Barockdichter, die das Genre zur poetischen Formulierung lösbarer Rätsel genutzt haben, eingerückt, zugleich wird aber diese Tradition gebrochen.

40 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften. Hg. von Christine Koschel, Inge Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 60f.

41 Caduff, Corina: Musik als Erinnerungsfigur bei Ingeborg Bachmann. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1995, S. 100.

42 Göttische / Ohi 1993, S. 281.

III. Eine Lyrikerin – zwei Übersetzer.
Zweisprachige Leseproben

Von der Idee zur Wirklichkeit

Jubiläen haften oft etwas Hastiges und Angestregtes an: Man ergreift den willkommenen Anlass, um die Großartigkeit, die zu leben man Tag für Tag versäumt, wenigstens für einen kurzen Augenblick, und sei es nur durch die Magie des Ahnenkultes in seiner unendlichen Ausformungsvielfalt, heraufzubeschwören.

Der 80. Geburtstag der österreichischen Lyrikerin, Prosa-, Essay- und Hörspielautorin Ingeborg Bachmann war durch und durch ein solcher willkommener Anlass, gilt doch ihr Lebenswerk in seiner Wagnishaftigkeit, in der Kühnheit des Entwurfs, in der Erhabenheit des Vollendeten wie in der Tragik des Fragment Gebliebenen als ein starkes, zwischen modernster Sensibilität und klassisierendem Formwillen schillerndes Beispiel für Großartigkeit; auch wenn diese, und nur sehr folgerichtig, auch in ihrem Falle scheitern musste.

Bücher entstehen meist, indem Verlagslektoren lesen, den Markt beobachten und anschließend Buchideen entwickeln; diesmal war es umgekehrt. Hier trat das Österreichische Kulturforum Budapest an mich mit dem Wunsch heran, mir für das Jubiläum der Dichterin etwas auszudenken, sei es eine Lesung, sei es eine Publikation. Es war schnell klar: Wenn eine Veröffentlichung, dann müsste vor allem das lyrische Werk 'drankommen', denn bis dahin war dieses am wenigsten in Übersetzungen zugänglich; das galt aber eigentlich auch für die Essays und Hörspiele. So war der ursprüngliche Plan der einer Anthologie, eines „Lesebuches Ingeborg Bachmann“ – ein Querschnitt durch das lyrische Werk, die wichtigsten Essays und die drei Hörspiele oder wenigstens zwei von ihnen.

Schön und gut – als ich dann aber mit der Beschäftigung mit den Texten begann, musste ich bald einsehen, dass das Ziel zu weit gesteckt ist; die Zeit ist zu knapp, um ein so heterogenes Werk, so viele Töne und vor allem so starke, oft auch überhaupt nicht einfache Texte ins Ungarische zu transferieren. So wurde der Plan auf die Lyrik reduziert – dann aber, wenn schon, eine möglichst vollständige Abbildung des Œuvres angestrebt. Ich spreche bewusst von 'Abbildung', denn Lyrik ist ja Sprachmusik, jedes Gedicht ein Klangkörper, und jede Sprache verfügt über ein grundlegend anderes Instrumentarium zur Klangbildung – eigentlich geht es da um Nachkomponieren in musikalischem Sinne. Und da kam auch schon die nächste Schwierigkeit: Dass die lyrische Welt der Ingeborg Bachmann aus zwei grundlegend verschiedenen, in ihrem Umfang annähernd gleich großen Sphären besteht, aus einer „prosaischen“ mit zahlreichen rhythmischen und bildlichen Reminiszenzen an die klassische, ja antike Dichtung und einer „liedhaften“ mit

konsequent durchkonstruierten Reim- und Strophenstrukturen, wurde mir erst während der Vertiefung in diese Welt klar – und da ist wieder schnell deutlich geworden, dass diese zwei Sphären mindestens zwei Übersetzer erfordern. So kam es zur Zusammenarbeit mit László Márton; und so wurden die Gedichte Ingeborg Bachmanns, bis auf einige Juvenilia, tatsächlich noch im Jubiläumsjahr 2006 auf Ungarisch „hörbar“. Eine erste zweisprachige Lesung gab es zum Geburtstag im Collegium Budapest; eine etwas ausführlichere Präsentation im Literaturmuseum Petöfi im Herbst 2006, ein zweites solches Gespräch der Übersetzer mit Lesungen an der Tagung im Germanistischen Institut der PPKE, deren Ergebnis diese zwei kurzen „Übersetzerberichte“ sind. Nur auf das Buch musste man noch einige Monate warten; *Jelenkor* hat sich schließlich der Sache angenommen und im Frühjahr 2007, genauer zur Woche des Buches, erschien es. Man kann das sicher auch als eine Verspätung betrachten, aber auch als eine Verlängerung des Jubiläums, und ich wäre eher für diese zweite Sichtweise; denn es wäre ja sehr zu empfehlen, unserer „Großen“ nicht nur zu Jubiläums- und Tagungsanlässen zu gedenken, sondern uns Tag für Tag an ihrem Beispiel zu orientieren; das Scheitern ist sowieso in jedem Fall garantiert.

ERKLÄR MIR, LIEBE

Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind,
dein unbedeckter Kopf hat's Wolken angetan,
dein Herz hat anderswo zu tun,
dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein,
das Zittergras im Land nimmt überhand,
Sternblumen bläst der Sommer an und aus,
von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,
du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,
was soll dir noch geschehen —

Erklär mir, Liebe!

Der Pfau, in feierlichem Staunen, schlägt sein Rad,
die Taube stellt den Federkragen hoch,
vom Gurren überfüllt, dehnt sich die Luft,
der Entrich schreit, vom wilden Honig nimmt
das ganze Land, auch im gesetzten Park
hat jedes Beet ein goldner Staub umsäumt.

Der Fisch errötet, überholt den Schwarm
und stürzt durch Grotten ins Korallenbett.
Zur Silbersandmusik tanzt scheu der Skorpion.
Der Käfer riecht die Herrlichste von weit;
hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch,

daß Flügel unter ihrem Panzer schimmern,
und nahm den Weg zum fernen Erdbeerstrauch!

Erklär mir, Liebe!

Wasser weiß zu reden,
die Welle nimmt die Welle an der Hand,
im Weinberg schwillt die Traube, springt und fällt.
So arglos tritt die Schnecke aus dem Haus!

Ein Stein weiß einen andern zu erweichen!

Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:
sollt ich die kurze schauerliche Zeit
nur mit Gedanken Umgang haben und allein
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt?

Du sagst: es zählt ein anderer Geist auf ihn . . .
Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander
durch jedes Feuer gehen.
Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.

FEJTSD MEG, SZERELEM

Szélben libben, leng, biccent kalapod,
felhököt bűvöl fedetlen föld,
szíved máshová készül,
szád új nyelveket habzsol,
rezgőfű burjánzik a tájon,
pitypangot gyűjt és fűj el a nyár,
pelyhe vakít, emeled arcod,
nevelsz, sírsz és pusztítod magad,
téged mi érhet még –

Fejtsd meg, Szerelem!

Ünneplőn ámul a páva, vet kerekét,
tollgallérját galamb bodorítja,
turbékolástól csordul, tágul a lég,
kiált a gácsér, vadmézből merít
erdő-mező, s az ültetett parkban is
mindegyik ágyást aranypor köríti.

Elpirul, raját előzi a hal,
grottán át zuhan korallágyba.
Skorpió kvarcezüst zenére táncol.
Legszebbjét a bogár messziről pedzi,
volna bár érzésem övé, érezném én is,
páncélja alatt szárnya mint csillan,
s indulnék messzi fűszercserje felé!

Fejtsd meg, Szerelem!

Víz szóval beszédes,
hullám kézen fog hullámot,
szőlőben duzzad a szem, serked, hullik.
Házából a siga mily gyanútlan lép elő!

Érti a kő, másikat miként lágyítsa!

Fejtsd meg, Szerelem, mi nékem megfejthetetlen:
röpke, rémisztő időm teltéig
ne gondoljak, csak gondolattal, és magamban
ne tudjak, ne tegyek semmi szerelmem?
Gondolkodnom parancs? Nem kél-e hiányom?

Azt mondod: énrám más szellem számít...
Ne fejts meg semmit. Látom, a szalamandra
mint megy át bármilyen tűzön.
Rémület nem úzi, fájdalmat nem érez.

Übersetzung: Lajos Adamik

Ein Frühling mit Ingeborg Bachmann

Als die Gedichte von Ingeborg Bachmann für mich wichtig wurden, mich auf einmal unmittelbar ansprachen, war es noch Winter. Ich erinnere mich genau an den grauen Februartag, als mir plötzlich etwas von der Dichtung und der dahinter stehenden Persönlichkeit verständlich wurde. Dieser Tag war nicht der Anfang meiner Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann: ich habe ihre Gedichte und Erzählungen „schon immer“ (das heißt seit meinem Germanistikstudium) „gemocht“, außerdem hatte ich einmal, vor einigen Jahren als Lektor der ungarischen Version von *Malina*, die Gelegenheit, mich mit dem Text des Romans und dem epischen Habitus der Autorin gründlich zu befassen. An diesem Februartag war ich schon tief im Arbeitsprozess. Ich hatte die Vorbereitung, das heißt die Lektüre von Interpretationen, Mono- und Biographien hinter mir; ich wollte ihnen nicht aus dem Wege gehen, obwohl ich wusste, dass Werke solcher Art für die übersetzerische Tätigkeit eher irreführend sind, indem sie versuchen, das literarische Werk durchsichtig zu machen, wobei sie selbst, während sie zwischen das ausgelegte Werk und den Leser treten, undurchsichtig sind. Ich war sogar mit den ersten Übersetzungen fertig und war mit ihnen mehr oder weniger zufrieden. Aber an diesem Februartag – ich war gerade am Gedicht *Betrunkener Abend* oder an dem mit dem Titel *Wie soll ich mich nennen?*, ich weiß es nicht mehr – wurde mir plötzlich klar, wie vertraut die Fremdheit dieser Gedichte für mich ist.

In diesem Augenblick konnte ich mir Ingeborg Bachmann als ungarische Dichterin vorstellen, als Autorin, wohnhaft irgendwo in Budapest oder Pécs, von der Generation meiner Eltern (die aber wenig Interesse für moderne Lyrik zeigten), als jüngere Schwester von Ágnes Nemes Nagy, als großartiges (und deshalb für ein Jahrzehnt mundtot gemachtes) Talent um die Zeitschrift *Újhold*. Es ist natürlich völlig unwahrscheinlich, dass Ingeborg Bachmann je von *Újhold* oder von ihrer Vorgängerin *Nyugat* gehört hätte, außerdem war sie von der damaligen ungarischen Literatur (ich rede vom geistig widerstandsfähigen Teil) durch die Politik und die Sprache völlig getrennt. Was die Sprache betrifft, dachte ich, ist ein Übersetzer dazu da, die Trennung relativ zu machen. In diesem Augenblick fing ich an, ungarische Lyrik der 50er, 60er, 70er Jahre zu lesen, Werke von Dichtern, die von der offiziellen Kulturpolitik *nicht* gefördert wurden, sondern die durch ihre Haltung und Sprache auch unter den Verhältnissen der Diktatur als Nachfolger von Orpheus und Arion weiterleben konnten. Durch analytisch-untersuchende Lektüre von János Pilinszky, Sándor Weöres, Ágnes Nemes Nagy, auch durch die Lektüre mancher jüngerer DichterInnen wie Magda Székely, Zsuzsa Takács,

Domokos Szilágyi, versuchte ich mir vorzustellen, wie Ingeborg Bachmann ihrerzeit in meiner Muttersprache gedichtet hätte. Freilich kann man dazu sagen: „Na ja, wenn meine Großmutter zwei Räder gehabt hätte, wäre sie Fahrrad gewesen“. Ich wollte aus Ingeborg Bachmann keine verkappte ungarische Lyrikerin machen; aber umso mehr wollte ich, dass die ungarische Nachdichtung ihrer Gedichte mit den Werken der erwähnten ungarischen KollegInnen dialogfähig wird.

Das Fazit für mich lautet: in der inneren Form heftige Stürme innovativer Energie mit der zartesten Sensibilität verbunden; in der äußeren Form aber scheinbarer Konservativismus, der mit dem klassisierenden Modernismus von *Nyugat* und *Újhold* vergleichbar ist.

Bei diesem Gedanken schaute ich aus dem Fenster hinaus. Es war Ende Mai, und meine übersetzerische Beschäftigung mit Ingeborg Bachmann war so gut wie abgeschlossen.

Schließlich möchte ich nicht unerwähnt lassen, wie die zwei Übersetzer, Lajos Adamik und ich, das lyrische Lebenswerk unter sich verteilt haben, denn diese Entscheidung beeinflusste mein Bachmann-Porträt nicht wenig. Da die Gedichte in gebundener Form und die in freien Versen im Lebenswerk ungefähr in gleichem Umfang vorkommen, lag es auf der Hand, dass einer von uns die gereimten Strophen, der andere die freien Verse übersetzt. Auf diese Weise, durch das beabsichtigt äußerliche Kriterium der Versform, wurde der Unterschied zwischen den zwei poetischen Gesichtern in ein und demselben Lebenswerk, ein Unterschied, der auch im Original spürbar ist, in der ungarischen Version noch deutlicher; und ich glaube, durch diese innere Spannung können die Leser östlich von Hegyeshalom die Gedichte der Ingeborg Bachmann, wenn auch nicht als ungarische, doch schon als lebende – unter uns lebendige – Lyrik rezipieren.

BETRUNKNER ABEND

Betrunkner Abend, voll vom blauen Licht,
taumelt ans Fenster und begehrt zu singen.
Die Scheiben drängen furchtsam sich und dicht,
in denen seine Schatten sich verfingen.

Er schwankt verdunkelnd um das Häusermeer,
trifft auf ein Kind, es schreiend zu verjagen,
und atmet keuchend hinter allem her,
Beängstigendes flüsternd auszusagen.

Im feuchten Hof am dunklen Mauerrand
tummelt mit Ratten er sich in den Ecken.

Ein Weib, in grau verschlissenem Gewand,
weicht vor ihm weg, sich tiefer zu verstecken.

Am Brunnen rinnt ein dünner Faden noch,
ein Tropfen läuft, den andern zu erhaschen;
dort trinkt er jäh aus rostverschleimtem Loch
und hilft, die schwarzen Gossen mitzuwaschen.

Betrunkner Abend, voll vom blauen Licht,
taumelt ins Fenster und beginnt zu singen.
Die Scheiben brechen. Blutend im Gesicht
dringt er herein, mit meinem Graun zu ringen.

RÉSZEG ESTE

Részeg este, kéklő fény, csupa fény,
ablakhoz támolyog, dalolni vágynék.
Riadt üveglapok egymás hátán-hegynék:
köztük foglyul esik az esti árnyék.

Az est a háztenger körül kereng,
egy gyermeket lát: elkergeti azt ott.
Lihegve bárkinek utána leng,
fülébe sugdos valami riasztót.

Nyirkos udvarban, sötét falszegély
tövében patkányokkal fogócskázik.
Egy kopott, szürke ruhás nőszemély
kitér előle, még mélyebbre mászik.

Részeg este, kéklő fény, csupa fény
ablakban támolyog, dalolni kezdett.
Üvegek tömek, vérző arcú lény:
betör hozzám, és iszonyommal küzd itt.

WIE SOLL ICH MICH NENNEN?

Einmal war ich ein Baum und gebunden,
dann entschlüpft ich als Vogel und war frei,
in einen Graben gefesselt gefunden,
entließ mich berstend ein schmutziges Ei.
Wie halt ich mich? Ich habe vergessen,
woher ich komme und wohin ich geh,
ich bin von vielen Leibern besessen,

ein harter Dorn und ein flüchtendes Reh.

Freund bin ich heute den Ahornzweigen,
morgen vergehe ich mich an dem Stamm . . .
Wann begann die Schuld ihren Reigen,
mit dem ich von Samen zu Samen schwamm?

Aber in mir singt noch ein Beginnen –
oder ein Enden – und wehrt meiner Flucht,
ich will dem Pfeil dieser Schuld entrinnen,
der mich in Sandkorn und Wildente sucht.

Vielleicht kann ich mich einmal erkennen,
eine Taube einen rollenden Stein . . .
ein Wort nur fehlt! Wie soll ich mich nennen,
ohne in anderer Sprache zu sein.

HOGY NEVEZZEM MAGAM?

Egyszer fa voltam, földben állva,
kikeltem madárként: szabadulás!
Egy árokban, bilincsekben találva,
elengedett egy széttört, mocskos tojás.

Hogy maradjak meg? Már elfeledtem,
honnét jövök és hová megyek is.
Volt már nekem sokféle testem,
voltam riadt őz és kemény tövis.

Juhargallyak barátja vagyok ma,
holnap a törzsben rontó vétkem lakik.
Mikor is kezdődött a bűnök sodra,
mellyel úszom magtól magig?

De még dalol bennem a kezdet
(vagy a vég), s nem creszt, ha szökni lát.
Mely homokszemben és vadkacsában kerestet,
kerülném a bűnnek ezt a nyilát.

Ha kö gördül, ha galamb tolla rezzen,
talán egyszer magamra ismerek.
Egy szó hiányzik! Magam hogy nevezzem,
ha nem akarom, hogy másik nyelvben legyek?

Autorinnen und Autoren des Bandes

Adamik, Lajos

Geb. 1958. Studium der Germanistik, Slawistik und Linguistik (1978-1985); Lektor im Helikon Verlag Budapest (1987-1991), seitdem freier Übersetzer. Themenschwerpunkte: Literatur und Kunsttheorie. Übersetzungen (Auswahl): Arno Schmidt, Christoph Ransmayr, Aby Warburg, Meister Eckhart, Paracelsus, Märchen der Brüder Grimm, Stefan Zweig, Egon Friedell, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann, Hermann Nitsch, Joseph Beuys.

Arany, Mihály

Geb. 1985. Studium der Germanistik und Medienwissenschaft. Redaktionspraktikant bei der Universitätszeitung *Szegedi Egyetem*.

Bognár, Zsuzsa

Geb. 1961, Dr. phil., Univ.-Dozentin am Institut für Germanistik der Katholischen Péter-Pázmány-Universität, Piliscsaba. Studium der Germanistik und Hungarologie. Forschungsschwerpunkte: Deutsch-ungarische kulturelle Beziehungen sowie Essay und Literaturkritik nach der Jahrhundertwende. Selbstständige Publikationen: *Irodalomkritikai gondolkodás a Pester Lloydban 1900-1914* [Literaturkritisches Denken im Pester Lloyd 1900-1914]. Budapest: Universitas 2001; *Michael Josef Eisler – Eine Werkauswahl* (Herausgeberin). Piliscsaba: Philosophische Fakultät der Katholischen Péter-Pázmány-Universität 2002.

Bombitz, Attila

Geb. 1971, Dr. phil., Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker, Univ.-Dozent am Lehrstuhl für Österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: Österreichische und ungarische Gegenwartsliteratur. Herausgeber der Schriftenreihe *Ungarische Literatur im deutschsprachigen Kulturraum* (gemeinsam mit Dr. Árpád Bernáth) und der *Österreich-Studien Szeged* (gemeinsam mit Dr. Károly Csúri). Herausgeber des Werkes des ungarischen Dichters István Baka. Selbstständige Publikationen: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* [Letzte Welten. Ein österreichischer Romankurs]. Pozsony: Kalligram 2001; *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk. Magyar prózaszeminárium*. [Wen wir kennen, wen wir nie gesehen haben. Ein ungarisches Prosaseminar]. Pozsony: Kalligram 2005.

Broser, Patricia

Geb. 1978. Studium der Germanistik und Anglistik. Promotionsvorhaben an der Universität Heidelberg mit dem Titel „*Ein Tag wird kommen... – Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns*.“ Seit September 2007 DAAD-Lektorin an der Südböhmischen Universität in Budweis, Tschechische Republik. Mitherausgeberin (mit Dana Pfeiferová): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*. (Wien: Praesens 2003) und *Hinter der Fassade: Libuše Moníková*. (Wien: Praesens 2005).

– **Fenyves, Miklós**

Geb. 1974, Dr. phil., Studium der Germanistik, Hungarologie und Nederlandistik. Mitarbeiter am Lehrstuhl für Österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkt: Österreichische Literatur nach 1945. Übersetzungen aus dem Deutschen und Niederländischen.

Forgács, Hajnalka

Geb. 1978, Studium der Germanistik und Italianistik. Doktorandin am Institut für Germanistik der Katholischen Péter-Pázmány-Universität, Piliscsaba, arbeitet in der Bibliothek des Ungarischen Parlaments, Abteilung für Dokumentation und Information, Budapest. Forschungsthema: Quellenforschung des Epos *Ungrische Schlacht* (1626) von Jacob Vogel (1584-1630?).

Gál, Szilvia

Geb. 1978. Studium der Musik und Germanistik. Doktorandin am Institut für Germanistik der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkt: Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in Ungarn.

Gubicskó, Ágnes

Geb. 1980. Studium der Germanistik, Hungarologie und Literaturtheorie. Doktorandin am Lehrstuhl für Moderne Ungarische Literatur der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: Anerkennungstheorie, Gender Studies, ungarische und österreichische Gegenwartsliteratur (Ingeborg Bachmann, Agáta Gordon, Peter Handke, Elfriede Jelinek).

Hidas, Ildikó

Geb. 1968. Studium der Germanistik und Italianistik. Doktorandin am Institut für Germanistik der Katholischen Péter-Pázmány-Universität, Piliscsaba.

Horváth, Andrea

Geb. 1977. Dr. phil., Studium der Germanistik und Romanistik. Wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen des Institutes für Germanistik der Universität Debrecen. Forschungsschwerpunkte: Gender Studies, literarische Anthropologie, moderne österreichische Literatur.

Kurali, Dominika

Geb. 1978. Studium der Theologie und Germanistik. Lehrerin im Studentenwohnheim Iosephinum der Katholischen Péter-Pázmány-Universität in Piliscsaba.

Márton, László

Geb. 1959. Schriftsteller, Kritiker, Essayist, Übersetzer. Studium der Germanistik, Hungarologie und Soziologie (1978-1984), Verlagslektor (1983-1990), seitdem freier Schriftsteller. Seine wichtigsten Bücher: *Átkelés az üvegen* (1992), *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997, auf Deutsch *Die wahre Geschichte des Jacob Wunschwitz*), *Árnyas főutca* (1999, auf Deutsch *Die schattige Hauptstraße*), *Testvériség* (2001-2003), *Minerva búvóhelye* (2006). Er übersetzte ins Ungarische u.a. Sebastian Brant (*Das Narrenschiff*), Goethe (*Faust I*), Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*), Heinrich von Kleist (*Michael Kohlhaas*), Ingeborg Bachmann (*Die gestundete Zeit* [gesammelte Gedichte], gemeinsam mit Lajos Adamik). Mehrere Preise und Auszeichnungen, u.a. Attila-József-Preis 1997, Milán-Füst-Preis 1999, Lorbeerkrantz der Republik Ungarn 2004, Sándor-Márai-Preis 2007.

Nagy, Hajnalka

Geb. 1980. Studium der Germanistik und Romanistik. Doktorandin am Institut für Germanistik der Universität Szeged mit einem Promotionsvorhaben über Ingeborg Bachmanns Werk. Zurzeit ist sie Franz-Werfel-Stipendiatin in Salzburg. Forschungsschwerpunkte: Moderne österreichische und ungarische Literatur.

Pfeiferová, Dana

Geb. 1967. Dr. phil., Dozentin am Institut für Germanistik der Universität České Budějovice/Budweis, Tschechien. 1994-1996: Franz-Werfel-Stipendium an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Neuere österreichische Literatur, Libuše Moníková. Herausgeberin (gemeinsam mit Patricia Broser) von den Tagungsbänden *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur* (Wien: Praesens 2003), *Hinter der Fassade: Libuše Moníková* (Wien: Praesens 2005). Buchpublikation: *Angesichts des Todes. Todesbilder in der neueren öster-*

reichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr (Wien: Praesens 2007).

Ringler-Pascu, Eleonora

Geb. 1956. Dr. phil., Univ.-Dozentin für neuere Literatur an der West-Universität Timisoara. Veröffentlichungen: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken Das Spiel vom Fragen und Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* mit Blick über die Postmoderne (Frankfurt am Main: Peter Lang 1998); *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation* (Timisoara: Excelsior 2000); *Timisoara intre paradigma si parabola* (Timisoara: Excelsior 2001). Forschungsschwerpunkt: Österreichisches Gegenwartsdrama.

Opitz, Antonia

Geb. 1937, Dr. phil. habil., Studium der Germanistik und Hungarologie. Assistentin am Institut für Germanistik der Lóránd-Eötvös-Universität Budapest (1962-1964); Assistentin, Oberassistentin, Dozentin an der Universität Leipzig (1964-1998); Hochschullehrerin an der Katholischen Péter-Pázmány-Universität, Piliscsaba (1999-2007). Veröffentlichungen zu Georg Lukács, Karl Kraus, Anna Seghers, Heinrich Mann, Volker Braun, Heiner Müller, Attila József, Tibor Déry, zur Zeitschriftenforschung, zum autobiographischen Schreiben (Autobiographien, Tagebücher).

Soproni, Zsuzsa

Geb. 1975. Studium der Germanistik. Assistentin und Doktorandin am Institut für Germanistik der Katholischen Péter-Pázmány-Universität, Piliscsaba. Dissertationsthema: Intertextualitätsforschung im Werk von Günter Grass und Irmtraud Morgner.



X 68671